

W $\frac{12}{136}$

В. 117. 3

194
18
12
136
ФРИДРИХ БАУЭР

КНИГА КАК СОЗДАНИЕ ПЕЧАТНИКА



W 12
136

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

~~M 194~~
~~18~~

~~W 12~~
~~136~~

ГРАФИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА
ВЫПУСК ТРЕТИЙ

БАУЭР

КНИГА КАК СОЗДАНИЕ ПЕЧАТНИКА

19065
—
5

Гиз № 14713. Главлит № 50115. Москва. Тираж 3.000 экз.
Нотопечатня Госиздата, Колпачный пер. д. 13. Тел. 11-85.

~~M 194~~
~~18~~

ФРИДРИХ БАУЭР

W 12
136

КНИГА КАК СОЗДАНИЕ ПЕЧАТНИКА

ФОРМАТ БУМАГИ, НАБОРА И ПЕЧАТИ
А ТАКЖЕ ШРИФТ, НАБОР И ПЕЧАТЬ
В ИХ ВЗАИМООТНОШЕНИЯХ

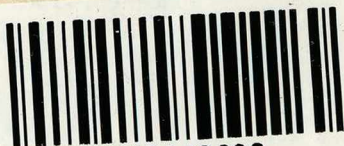
ПЕРЕВОД С НЕМЕЦКОГО
ИВАНА ВЕЙНБЕНДЕРА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1926 ЛЕНИНГРАД

Отпечатано в Нотопечатне Гос-
издата, Колпачный, 13, т. 11-85,
в количестве 3.000 экземпляров.
Гиз № 14713. Главлит № 50115.



ф. 33-4/118



2015148290

Предисловие к русскому переводу.

Включение книги Friedrich Bauer „Das Buch als Werk des Buchdruckers“ (Leipzig 1920) в серию „Графические Искусства“ объясняется желанием дать возможно полное освещение той отрасли графики, которая вплоть до последних лет у нас почти не интересовала ни много читающих потребителей содержания книги („читателей“), ни мало читающих собирателей („библиофилов“). Ни те ни другие не подходили к анализу книги, как материального предмета, как произведения творчества книгопечатника и книгомонтера; ни те ни другие не задавались вопросом, как книга делается. Это—почти всеобщее—пренебрежение тем непонятнее, что в наше время все более широкие круги читателей переходят в число писателей, а следовательно, принимают участие в процессе технического исполнения печатной книги.

„Графические Искусства“ в первом выпуске уже дали перевод труда Пауля Реннера „Книгопечатание как искусство“, повсеместно вызвавшего к себе внимание. Реннер и Бауэр, оба — крупные авторитеты; говорят об одной и той же отрасли производства,

зачастую затрагивают те же технические вопросы; однако решение этих вопросов дается ими совершенно по-разному, иногда в диаметрально противоположных смыслах, хотя тот и другой исходят из стремления возможно объективнее обосновать свои выводы. В то время как Реннер с особенною охотой вдается в область общих теоретических рассуждений о мастерстве печатника и, исходя из них, устанавливает те или иные практические правила, Бауэр все время твердо стоит на почве техники, на базе конкретных возможностей, открываемых современным ее состоянием. Таким образом, эти две книги необходимо дополняют одна другую, и задача „Графических Искусств“ не была бы достигнута переводом только одной из двух. Сознательный читатель, имея обе в руках, разберется в сильных и слабых сторонах того и другого автора, той и другой точки зрения, и на основе их может выработать свою собственную.

Введение.

Прежде чем книга попадает в готовом виде в руки читателя, приходится сперва многим головам и рукам потрудиться над тем, чтобы претворить умственную работу автора в осязаемую форму. Но—сколько голов, столько умов! Поэтому если книга на протяжении всего пути ее издания, от начала до конца, не находилась в одних и тех же опытных, сильных руках, руководивших работой со вкусом и настойчивостью, то только при счастливом стечении обстоятельств она может явиться на свет с хорошей внешностью.

В наше время всеобщего разделения труда, когда для каждой самонаименьшей отрасли имеется особая, самостоятельная специальность, производство книги также стало делом многих отдельных специальностей, которые, однако, не всегда идут в достаточной мере рука об руку. Как бы совершенно ни выполнял отдельный специалист свое дело, но если его участие в общей работе, в окончательном итоге, т.-е. в готовой книге, не будет соответствовать уровню работы остальных сотрудников, то и его работа в значительной степени сведется к нулю.

Все это кажется вполне очевидным, да и на самом деле очевидно; но почему же на деле не руководствуются этим правилом? Большинство наших современных книг имеет в том или ином отношении, а нередко даже в нескольких отношениях, свои слабые стороны: то бумага не подходит к печати, то полоса набора не соответствует формату бумаги—или он слишком велик, или мал, либо широк, либо слишком узок: то разбивка набора на шпоны слишком широка или узка, по сравнению с шрифтом или с полями; то печать на одной паре страниц выходит слишком бледная, на другой—слишком жирная; нередко лист переворачивают слишком свежим еще, так что оттиск на обратной стороне размазывает лицевую; то, далее, ширина полей взята печатником настолько произвольно, что ни один переплетчик не сможет спасти формата книги; то листы бывают сфальцованы так небрежно, что только в серединах листов полосы приходятся одна против другой, а в других местах книги расходятся во все стороны; но если даже в смысле печатания все было благополучно, то все дело может испортить переплетчик, негладко обрезав книгу или исказив, быть может, тщательно высчитанный печатником формат книги тем, что поля внизу уже, чем наверху, или же боковой марзан слишком узок или широк: не говоря уже о массовом переплете, с плохой брошюровкой, со слишком узкими или косыми корешками, даже ручной переплет может нередко сильно огорчить любителя книг.

Но если в этой длинной цепи сотрудников одно какое-нибудь звено спасует и тем погубит весь результат работы, то это не всегда бывает следствием легкомысленного отношения к делу или непонимания. Каждый отдельный сотрудник, руководимый самыми

лучшими намерениями, может выполнять свою работу по всем правилам своего ремесла, и все-таки из этого может и не выйти чего-нибудь путного, потому что работа производилась не по заранее выработанному, составленному с пониманием дела, плану, охватывающему всю работу в целом. Работа производилась—как это, к сожалению, постоянно бывает в наше время—наспех, при чем за нее принимались одновременно с разных концов. К набору приступили прежде, чем была получена бумага для издания, а художник, которому была поручена обложка или крышка переплета, не знал точных размеров ни бумаги, ни полосы текста, или же он—что также случается весьма нередко—чувствовал себя выше таких „мелочей“ и просто не задумывался над ними. Сперва заказывались клише и штампы, по ним заранее заготавливались переплетные крышки и по ним книга обрезалась—как попало. Таким образом появляется на свет не одна книга, имеющая великолепный вид снаружи, но ужасный внутри. Стоит только подойти к книжному шкафу, чтобы убедиться в том, что из десяти новых книг едва ли одна может выдержать строгую критику.

В течение столетий книга представляла собою продукт ремесла, гордо именовавшего себя искусством,—в том смысле слова („Können“—умение), в каком оно встарину прилагалось и к другим ремеслам. Как в каждом старинном ремесле, так и в книгопечатании употреблялись известные, передававшиеся из поколения в поколение, правила, которые хотя и не были выражены в виде определенных писанных формул, но добросовестно, быть может, более по чутью, применялись одаренными мастерами, усваивавшими их из наблюдения и практики. До тех пор, пока

книга являлась продуктом ремесленного, а не фабричного производства, она сохраняла бесхитростный отпечаток ремесла, и все хорошее, что печатник создавал в пределах своего искусства в этом смысле, с любовью завершал в том же духе, по старинным правилам ремесла, „кум“-переплетчик. Таким именно образом создавались вплоть до XIX столетия те книги, которые мы и сейчас берем в руки с особым удовольствием,—потому что, несмотря на скромную внешность, им свойственно внутреннее благородство, только в редких случаях не удовлетворяющее требованиям вкуса.

Мы здесь не будем подробно останавливаться на причинах, в силу которых книга, взятая в целом, в течение вот уже почти ста лет идет назад. Тут повинны многие факторы, из которых важнейшими являются вторжение машин в печатное и переплетное дело и все возрастающие массовые тиражи; также бумажные машины, без сомнения, немало содействовали тому, что многие хорошие старинные пути были оставлены. Книга в этом отношении не составляет исключения—аналогичное явление мы можем наблюдать во всех ремеслах, в которых машина оттеснила ручное производство на задний план. Но нет ничего нелепее, чем нападать на машину или призывать к возврату к ручному производству. Наборные, печатные и бумажные машины, а в переплетном деле—брошюровочные и другие могут полностью или частично заменять ручное производство, работая при этом и скорее и дешевле. Точно так же далеки мы от мысли утверждать, что книга, какою она была сто и более лет тому назад, является совершенством, неспособным ни на какое дальнейшее развитие, или что она не проделала за это время развития

и в хорошую сторону. Все это можно охотно допустить; но, тем не менее, остается неопровержимым фактом, что книга, в целом взятая, в общем стала хуже. Во многих случаях не машины приспособились к требованиям хорошей книги, а наоборот,—книге пришлось приноравливаться к машинам, подражавшим ручному производству далеко не в совершенстве и заменившим хорошие стороны последнего посредственной подделкой. Слово „сойдет“ стало роковым для массового производства книги.

С начала нынешнего столетия в журналах и книгах много писалось об искусстве книги, но всегда речь шла только об искусстве в книге. Книга же сама по себе, как произведение художественной промышленности, от этого выиграла немного. Правда, некоторые немецкие издатели за это время не без успеха начали опять выпускать хорошие книги, которые по своим достоинствам могут быть поставлены рядом с прежними и даже кое в чем превосходят их, но зато другие пытались ослепить блеском ничего не стоящих внешних качеств; подделка под ручную бумагу, книжные украшения и модный шрифт—вот отличительные признаки книжного производства новейшего времени, которые выдвигаются вперед и которые ничего общего не имеют с хорошей книгой. С внешней стороны большая часть книг не сошла с проторенного пути шаблона, а с внутренней они, вследствие непомерного применения машинной работы, шагнули еще больше назад. Тяжелое время войны, когда не хватало опытных рабочих рук, привело книжное производство к плачевному состоянию, заставляющему опасаться, что и те немногие хорошие начинания, которые сделаны до сих пор, могут погибнуть бесплодно.

При восстановлении культурной жизни в Германии после войны нельзя забывать о книге. Подобно тому как в различных других областях наблюдается серьезное стремление построить наступающую новую жизнь на здоровых основах, откинув все разваливающееся, погибающее и заменив его новым,—так и книжное производство должно стараться позабыть прежние недостатки и со свежими силами начать новую жизнь. Оно к тому же находится в счастливых условиях, будучи в состоянии возвести свое новое здание на здоровом старом фундаменте, да и в строительном материале недостатка не чувствуется. Строитель книги может из обилия материала выбрать лучший, имея притом возможность привлечь к своей работе художника для украшения книги как внутри, так и снаружи. Но вполне удался эта работа может только тогда, когда мастер и его помощники вполне овладеют своей задачей, от начала до конца, первый — в качестве руководителя, а вторые — в качестве исполнителей.

На последующих страницах мы попытаемся рассмотреть все, что необходимо знать и уметь для того, чтоб создать хорошую книгу. Автор, конечно, далек от мысли устанавливать новые правила для внешности книги, которым все равно никто не стал бы следовать. Но было бы, пожалуй, не бесполезно обратить раз навсегда внимание товарищей-специалистов, участвующих в производстве книги, на те принципиальные предпосылки, которые обуславливают внешний и внутренний вид хорошей книги. Развитие такой многосторонней промышленности, как книжная, не может идти вперед все время по прямой линии, ибо в ней принимают участие многие и притом разнообразные силы,—иной раз приходится брать окольный путь,

который может оказаться очень полезным, но может завести и в тупик, выйти из которого можно только решительно повернув назад, при чем нередко приходится возвращаться к точке отправления. Тот, кому такая неизбежность непонятна, или кто поймет ее слишком поздно, вредит не только себе, но и тому делу, которому он служит.

Безусловно, это — не случайность и не каприз, что любители художественной книги, недовольные работой наших книгопечатников, создали по образцу старых мастеров собственные шрифты, чтобы, решительно свернув с обычных путей, печатать ими такие книги, которые соединяли бы в себе все достоинства хорошей старой книги. Очевидно в прежних созданиях заложены все-таки какие-то здоровые зерна, которые можно было бы заставить распусться и в наше время, если только взяться за это умело. И в самом деле, старинные шрифты стали для нашего печатного шрифта источником юности, да и в других отношениях книжное искусство получило новые силы, следуя старым образцам. Здесь нельзя говорить о помехе на пути усовершенствования книжного производства, а можно только говорить об открывшихся новых путях для него. Указать на эти пути является одной из наиболее благодарных задач автора в последующем изложении.

ГЛАВА I.

Сорта и формат бумаги.

Неисчислимы сорта и форматы бумаги, которые в течение последних десятилетий предлагались бумажными фабрикантами и оптовиками издателям и книгопечатникам. Обилие словолитных новинок, на которое так часто нападают, по сравнению с новинками в бумажном производстве можно назвать пустяками. Бесперывное изменение вкусов и требования, предъявляемые все развивающейся иллюстрационной техникой ко внутренним и внешним качествам бумаги, а также не совсем здоровое стремление к невиданным эффектам,—вот те причины, которые, вместе с некоторыми другими, вызвали в бумажном производстве конкуренцию, приведшую прямо-таки к одичанию всю эту отрасль. К немецким сортам бумаги прибавились иностранные, в частности японские и американские, отчасти действительно выдающиеся сорта, за которые охотно платили большие деньги, когда надо было создать нечто необыкновенное. Трудность выбора из массы существующего не раз вызывала неудачный выбор, а рассылавшиеся вели-

колепные образцы нередко вызывали желание подражать их ослепительному виду, но так как имевшиеся в распоряжении средства к тому были недостаточны и негодны, то из этих попыток ничего не выходило.

Весь этот запас бумаги был поглощен войной до последнего завалявшегося лоскутка. Теперь, после войны, нам придется быть более скромными. Когда мы примемся за восстановление нашей хозяйственной и деловой жизни, разрушенной войной, то задачи печатной промышленности будут, правда, не легче, чем прежде, но их можно будет значительно облегчить, выпуская более свежий и более простой материал для работы. Наиболее важный материал во всех отраслях печатной промышленности—бумага, ибо она является истинным носителем готовой работы, придающим ей осязательную форму. Тот опыт, который приобрел за истекшее время в бумажном деле потребитель бумаги, нельзя оставлять без учета, и прежние ошибки и недостатки не должны повторяться в наше время. Нам легче будет обходиться гораздо меньшим количеством сортов и форматов бумаги, чем это было при обременительном разнообразии и обилии. Бумажные фабрики должны заблаговременно сообразовать свое производство с действительными потребностями и выпускать только нужные и испытанные сорта, дополняя и совершенствуя их.

Из всех сортов бумаги встарину были известны только писчая и печатная бумага, и в течение столетий прекрасно обходились этими двумя сортами. В будущем при производстве бумаги также необходимо будет придерживаться этих двух основных групп. Так как мы свою задачу ограничили исключительно книгой, то и говорить будем только о печатной бумаге.

С развитием бумажного производства количество сортов печатной бумаги увеличилось до таких необозримых размеров, что потребитель стал брать новый сорт бумаги почти для каждой вновь выпускаемой книги, если только выпускаемая книга не являлась очередным номером уже начатой серии. Весьма сомнительно, нужно ли и полезно ли это. Для каждой книги должен применяться соответствующий ее характеру сорт бумаги, но без всякого ущерба для внешности книги можно будет свести все существующие сорта к значительно меньшему числу, если внести в производство бумаги известный порядок, придерживаясь его и при предложении.

Если бы производство книжной бумаги было регулировано согласно следующей таблицы, которая отнюдь не представляет собою чего-либо нового и которую можно было бы еще дополнить в смысле состава материала, и если бы при предложении стали называть каждый сорт его настоящим именем, что до сих пор бывает только изредка, то можно было бы избежать многих ошибок и разочарований. Тогда реже могли бы иметь место случаи, когда, вследствие незнакомства с качествами бумаги, выбор делается на основании только подкупающей внешности образцов или под впечатлением удачно выбранного, громкого названия сорта, что уже не раз имело роковые последствия для многих хороших книг, когда слишком поздно становилось ясно, что для данной книги не следовало брать такого-то сорта бумаги.

По составу материала бумага может быть разделена на пять больших групп, к которым можно присоединить еще шестую—бумагу для художественной печати. Внутри каждой отдельной группы бумага раз-

личается еще в отношении плотности, цвета, проклейки и гладкости.

Таким образом мы получим следующую схему:

Сорта бумаги по составу материала:

1. Древесная бумага из чистой древесины, для газет и дешевых брошюр.

2. Бумага, в состав которой входит целлюлоза и древесина, для дешевой беллетристики, детских книг, учебников и каталогов.

3. Целлюлозная бумага из чистой целлюлозы, для более высокой беллетристики, классиков, технических книг и журналов.

4. Бумага из тряпья и целлюлозы, не содержащая древесины, для всякого рода книг и журналов, содержание которых имеет длительное значение.

5. Чистая тряпичная бумага из льна и хлопка, для всякого рода ценных книг, любительских изданий и прочего.

6. Бумага для художественной печати, различного достоинства и оттенков, гладкая и матовая, для книг и журналов, а также для иллюстраций с тонким тоновым травлением.

Плотность: тонкая, нормальная и толстая; считается на килограммы стопами в 1.000 листов; ролевая бумага—кв. метрами, на граммы.

Цвет: натурального цвета, небеленая и беленая; бумага с (беловатой, желтоватой, зеленоватой, синеватой) подкраской.

Проклейка: непроклеенная, полупроклеенная и проклеенная бумага.

Гладкость: гладкая, волнистая; машинной гладкости, сатинированная и сатинированная высшего качества.

Счет и стоимость: форматная бумага расценивается по стопам в 1000 листов, при специальных заказах также на вес в килограммах; ролевая бумага — на вес в килограммах.

В отдельных случаях эта таблица может быть дополнена; в частности, в отношении состава материала можно получить путем применения различных суррогатов еще несколько промежуточных ступеней. Плотность, при специальном заказе, оставляет широкое поле для удовлетворения любого вкуса, — начиная от „тончайшей“ печатной бумаги „до легкой как перышко толстой“; и в отношении оттенка многое может быть сделано согласно личному вкусу.

* * *

Внешний вид книги зависит от формата бумаги; и обычно формат готовой книги определяется величиной отдельного книжного листа, получившегося от складывания в несколько раз целого листа. При переплете книги, правда, от нее еще отрезается известная полоса, но эта обрезка только в редких случаях превышает определенные границы; от книги отрезается тем меньше, чем дороже бумага, так как все эти обрезки хотя и имеют полную заготовительную стоимость, но ценность их понижается до ничтожной ценности бумажных обрывков. Таким образом только в редких случаях, при крайней необходимости, бывает, что данный большой формат намеренно уменьшается путем обрезки, или что сильно изменяется соотношение его сторон. Книги, напечатанные на очень дорогой бумаге, или совсем не обрезаются и переплетаются с необрезанными краями, или только обрезается головка, чтобы покрыть ее золотом. Сброшюрованные книги, относительно которых можно

предположить, что они потом будут переплетены, поступают в продажу необрезанными. Дешевая беллетристика, летучие издания, каталоги и прочее обрезаются уже при брошюровке, при чем переплетчик нередко срезает больше, чем следует. Об обрезании книги и его влиянии на формат мы еще будем говорить впоследствии.

Сыздавна формат бумаги устанавливается фабрикантом, и покупателю не остается ничего другого, как выбирать из предлагаемых ему форматов тот, который представляется наиболее подходящим для его целей; только при очень больших заказах на бумагу, требующих специального изготовления, заказчик может определить и формат. На старых бумажных мельницах, на которых бумага черпалась из чанов ручным способом, формат бумажного листа не мог превышать известных предельных размеров, но и редко выходил за пределы известных минимальных размеров. Многие бумажные мельницы ограничивались вообще очень небольшим количеством форматов, а маленькие мельницы из года в год вырабатывали один и тот же размер. Таким образом разнообразие форматов в прежнее время было довольно ограничено—однако издатели и печатники все-таки с честью выходили из такого положения. Для малого фолио, кварто и октаво они довольствовались „Propatria“, а для больших форматов брали „Улей“, „Епископ“, „Львы“, „Регистр“ и т. д.; эти и подобные названия, которые в виде рисунков или надписей были изображены на бумаге водяными знаками, служили отчасти и для обозначения фабрики, сорта и формата.

Дальнейшему увеличению формата бумаги мешал также размер фундамента старинного ручного прессы, вмещавшего одновременно не более двух столбцов

фолио, четырех — кварто и восьми — октаво, а железный станок XIX столетия был лишь немногим больше.

С появлением скоропечатных машин формат стал увеличиваться; для новой машины книгопечатнику потребовалась бумага двойного и четверного размера сравнительно с фундаментом ручного пресса. Одновременное появление бумажной машины было очень кстати для книгопечатника, и бумага могла вырабатываться любых размеров и с любым соотношением сторон. Но тем самым давалась широкая возможность для установления произвольных форматов, и вот наряду с прежними форматами появляется множество новых, дотоле неизвестных.

Начиная с середины XIX века особое значение начинает приобретать бумажный оптовик, в качестве посредника между фабрикантом и потребителем бумаги. Он на собственный счет заказывает у фабриканта большие запасы таких сортов бумаги, которые имеют большой и постоянный спрос, с тем, чтобы потом продавать их со своего склада любыми партиями издателям и книгопечатникам, которых привлекает богатый выбор и возможность тут же получить товар.

Оптовикам приходится при своих заказах бумаги на фабриках ограничиваться определенными форматами, выбор которых хотя и отвечает средней потребности, но во всех остальных отношениях в той или иной мере предоставлен случайности. При таких условиях в вопросе о форматах развилось полное отсутствие плана, которое фабриканты и торговцы пытались устранить соглашением от 13 июня 1883. Этим соглашением было установлено для складов бумаги 12 нормальных форматов, но дело это практического значения не получило. Наряду с нормальными форматами всегда встречается ряд промежуточных, так что

вместо двенадцати форматов легко встретить в образцах фабрикантов и торговцев втрое большее число.

В нижеследующей таблице указаны нормальные форматы, установленные в 1883, а также приближающиеся к ним добавочные форматы:

Нормальные форматы бумаги, установленные 13 июня 1883			
№	Старинные обозначения	Нормальный размер в сан- тиметрах	Добавочные размеры в сантиметрах
I	Канцелярия, Государствен- ный формат	33×42	34×42
II	Пропатрия	34×43	35×43
III	Большая патрия, Улей . .	36×45	37×45
IV	Епископ, Посох	38×48	39×50
V	Малый регистр, Львы . .	40×50	41×51
VI	Регистр	42×53	42×54
VII	Малый медиан	44×56	45×56
VIII	Большой медиан, Почтовый	46×59	{ 45×58 47×60
IX	Малый рояль	48×64	{ 49×62 49×64
X	Большой рояль, Словарный	50×65	{ 49×66 50×70
XI	Супер-рояль	54×68	{ 50×76 54×70
XII	Империял	57×78	{ 56×69 55×76

Прочие старые форматы бумаги:

Коломбье	60×90 см
Орел	62×90 см
Афишный	62×85, 63×86, 65×94 см
Большой орел	70×107 см
Атлас	83×118 см

Это многообразие форматов бумаги само по себе может быть, не было бы бедой, если бы оно не соединялось с еще большим обилием сортов бумаги. Но так как совершенно невозможно изготовлять и держать на складах запасы бумаги любого сорта и формата, то на складах обычно хранятся более или менее случайные, зависящие от вкуса торговца и других соображений, сорта и форматы, что весьма часто лишает потребителя возможности свободного выбора. Если покупатель выберет из предложенных ему образцов какой-либо сорт бумаги, соответствующий его целям, то в восьми случаях из десяти он убеждается в том, что выбранного сорта не имеется как раз в нужном ему формате, а если он при выборе исходит из формата, то в стольких же случаях не находит нужного сорта. В первом случае потребитель вынужден брать несколько больший формат, что, вследствие сильной обрезки, будет для него убыточно; во втором случае он должен, в силу необходимости, против собственного желания, брать такой сорт бумаги, который помешает ему выполнить в совершенстве свою работу, или же выбирать более дорогой сорт, что опять-таки приводит к убыткам.

Из всех этих трудностей существует один только выход: упрощение и большее однообразие форматов.

Новые нормальные форматы бумаги.

В необходимости упрощения форматов бумаги едва ли можно сомневаться; имеются уже и практические предложения для разрешения этого вопроса; таким образом остается только энергично взяться за дело, и вопрос будет разрешен. В Германии несколько лет тому назад был сделан в этом смысле первый многообещающий почин в проспектах объединения „Brücke“ („Мост“), образовавшегося в 1911 г. в Мюнхене „для организации духовной работы“. Начинание это впрочем вскоре заглохло: основатель „Brücke“ К. В. Бюрер, первый подавший эту мысль, умер, а наиболее видный поборник его, проф. Вильгельм Оствальд, отошел от руководства „Мостом“. Но предложенная объединением реформа форматов успела найти уже много сторонников, а здоровая основная мысль этой реформы заслуживает, чтобы на ней подробнее остановиться и разработать ее применительно к нашей профессии.

Совершенно независимо от „Моста“ и почти одновременно¹⁾ немецко-американский типограф в Чикаго, Н. Вернер, которого немецкие печатники уже знают потому, что он предложил нормальные печатные линии²⁾, также поднял вопрос об упрощении форматов бумаги, исходя из того же основного положения, но с той разницей, что его предложение ближе подводит к практическому разрешению вопроса, чем это делал

¹⁾ См. журнал „The Printing Art“, Кембридж в Массачузетсе в Америке, апрель-май 1911.—Но Вернер говорил об этом с автором еще несколькими годами раньше, когда никто не думал о „Мосте“.

²⁾ Вернер подробно высказался по этому поводу в 1905 году в „Archiv für Buchgewerbe“, том XLII, тетрадь 5. Нормальная линия тем временем введена.

проект „Моста“, что станет ясным, если мы сравним оба предложения.

Оба предложения имеют одну общую мысль—во всех форматах (фолио, кварто, октаво) сделать отношение высоты к ширине постоянным. В то время как до сих пор кварто с первого же взгляда отличалось от фолио и октаво тем, что оно короче и шире их (кварто, приблизительно, 3:4 до 4:5, фолио и октаво, приблизительно, 3:5), эти внешние различия впредь должны отпасть, лишая тем самым старые обозначения форматов их смысла. Оба предложения сходятся, стало быть, в том, что длина и ширина форматов (сторона и высота) должны находиться в таком отношении друг к другу, чтобы геометрическая пропорция оставалась неизменной как при половинном формате, так и при удвоенном. Таким образом характер листа остается неизменным, независимо от величины формата и безотносительно к общепринятым размерам и соотношениям.

Это требование будет исполнено, если обе стороны листа будут относиться друг к другу, как сторона квадрата к диагонали или, математически выражаясь, как $1:\sqrt{2}$. Так как корень квадратный из 2 равен 1,414, то это отношение выражается как 1:1,414 или круглым числом как 5:7 или 17:24.

Чтобы применить эту мысль на практике, „Мост“ в своем первом обращении 1911 года предложил установить основной мировой формат в размере 11,5:16,5 см — размер, который, будучи удвоен ($16,5 \times 23$), приближается к среднему размеру существовавшего до сих пор формата октаво. Этот основной формат, таким образом, был до известной степени найден на основании опыта. Проф. Оствальд, после того как он принял на себя руководство

„Мостом“, дал этому мировому формату, как он выражается, — научное обоснование, исходя из отношения стороны квадратного сантиметра к его диагонали и дойдя, при постепенном увеличении размеров от 1:1,414 *см* до 1,414:2; 2:2,828 и т. д., а при книжном формате — до отношений 11,3 × 16; 16 × 22,6 и 22,6 × 32 *см*.

Эти цифры приводятся нами в таблице на стр. 27 в качестве мировых форматов, установленных „Мостом“ в июле 1911 года.

Человеку, знакомому с книжной промышленностью, не придется объяснять, почему это предложение не имело значительного успеха, и успех его был односторонний. Было совершенно невозможно ожидать такого полного разрыва со всеми существующими отношениями, так как нельзя же было думать, что книжные форматы, после прежнего разнообразия, внезапно будут сведены к трем размерам: карманному, октаво и кварто. Издатели не захотят отказаться ни от своего словарного октаво, ни от маленького октаво беллетристики, да и от других промежуточных ступеней между этими тремя мировыми форматами иной издатель не имеет возможности отказаться.

Действительно, применение мировых форматов на практике до сих пор не пошло дальше очень ограниченных опытов. В тех же небольших пределах, в которых они нашли применение, они, впрочем, оказались пригодными. Формат октаво является наиболее ходовым книжным форматом, а формат кварто оказался наиболее пригодным для журналов, альбомов и т. п., но более всего в деловой жизни для почтовой бумаги. Едва ли нужно говорить о том, что легко можно ограничиться новыми соотноше-

ниями ширины и высоты. Среди множества старых форматов новый формат вообще не бросался в глаза, и поэтому введение его не встретило возражений, так что он получил в новой литературе уже довольно широкое применение.

Но если себе представить, что все книги ин-октаво должны быть одного размера, что, далее, будет существовать только один ин-кварто, то вопрос предстанет совсем в другом свете, и общий ответ на него будет: „нет!“ (см. табл. стр. 27).

О таком радикальном упрощении форматов, подобном предложенному объединением „Мост“, Вернер, как опытный специалист, и не думал; из чисто практических соображений стремился он к тому, чтобы свести все многообразие флатовых форматов к немногим размерам, и с этой целью он свел все форматы к одному соотношению длины и ширины. Вышеупомянутое число $1:V\sqrt{2}$, которое он выразил в круглых числах 17×24 , послужило ему для этого удобным основанием. В то время как Оствальд установил свой мировой формат путем повторного удвоения размера $1 \times 1,41$ см, Вернер просто принял число 17×24 см за основание для формата октаво и, увеличив его в 2, в 4 и в 8 раз, получил размеры кварто, фолио и плано.

Принципиальное различие обоих проектов состоит в том, что Оствальд устанавливает для октаво, кварто и фолио только один размер, тогда как Вернер между форматом 17×24 см и его удвоением вводит еще три ступени. Таким образом он получает четыре нормальных формата, которые по его мысли в отношении размера листа в то же время должны служить единицами меры в бумажном производстве и торговле. Путем деления пополам и увели-

**Мировые форматы, установленные объединением
„Мост“ в 1911**

№ №	Сантиметры	Назначение
I	1 × 1,41	Форматы для кредитных билетов, этикеток, входных билетов, эскизбрисов и пр. и пр.,
II	1,41 × 2	
III	2 × 2,83	
IV	2,83 × 4	
V	4 × 5,66	
VI	5,66 × 8	
VII	8 × 11,3	
VIII	11,3 × 16	Карманный формат } для всевозможных Книжный формат } целей
IX	16 × 22,6	
X	22,6 × 32	
XI	32 × 45,3	Форматы для атласов, художественных плакатов и пр. изданий
XII	45,3 × 64	Форматы для географических карт, афиш, расписаний железных дорог и пр.
XIII	64 × 90,5	
XIV	90,5 × 128	
XV	128 × 181	
XVI	181 × 256	

Дальнейшие ряды *узких* форматов получаются путем увеличения основных форматов в 2, 4 и 8 раз, напр.:

$$\text{дважды } 1,41 \times 2 = 1,41 \times 4 \text{ см}$$

$$\text{дважды } 1,41 \times 4 = 1,41 \times 8 \text{ см}$$

$$\text{дважды } 1,41 \times 8 = 1,41 \times 16 \text{ см и т. д.}$$

Эти форматы употребляются для этикеток, складных книжек, складных фотографических альбомов, узких плакатов и пр.

чения вдвое и вчетверо этих четырех нормальных флатовых форматов можно в достаточной степени удовлетворить практические потребности в больших и малых листах. Изменение отдельных форматов идет так постепенно, что получается вполне последовательная лестница: за самым большим нормальным форматом следует вверх удвоенный наименьший, за самым маленьким нормальным форматом вниз—деленный пополам наибольший.

На таблице это последовательное изменение форматов выражено в цифрах.

Книгопечатнику легко будет, смотря по сорту бумаги, ограничиться этими четырьмя основными форматами — полунормальным, нормальным и двойным нормальным. Фабриканту вообще приходится иметь дело только с четырьмя форматами, изготавливая их в удвоенном или учетверенном размере и, смотря по надобности, дробя их. Точно так же и оптовик может ограничиться этими размерами листа, имея на складе для скорейшего обслуживания своей клиентуры соответствующие сорта также в размере вдвое и вчетверо меньшем. Путем фальцовки на фолио, кварто, октаво и седец, книготорговец может из этих четырех основных форматов получить подходящий размер для любой книги; равным образом для акцидентной печати можно будет без потерь получить все нужные форматы.

Чтобы показать соотношение между предложенными новыми нормальными форматами и нормальными форматами 1883 года, на вклейке показаны контуры 12-ти старых форматов в сопоставлении с теми, которые получаются от перегибания четырех новых нормальных форматов, от деления их пополам и от удвоения. В то время как в старых форматах

разница между одним форматом и следующим за ним часто бывает настолько незначительна, что один из них кажется лишним, в новых нормальных форматах мы видим такую равномерную последовательность, которая отвечает действительным потребностям. Будет ли книжная страница на полсантиметра шире или уже, длиннее или короче, не имеет никакого значения или во всяком случае не настолько важно, чтобы влиять на бумажное производство. Но более значительное различие всегда будет при выборе бумаги иметь по тем или иным соображениям решающее значение.

Предложение Вернера об упрощении форматов бумаги встретило в Америке сочувствие, но было высказано пожелание о еще большем упрощении о согласовании с мировыми форматами. В „Inland Printer“ в июне 1917 Вернер пошел навстречу этому и отказался от №№ I и III своих нормальных форматов. Согласование же с мировыми форматами с поразительной простотой достигается тем, что вычисленные Вернером размеры должны служить мерой при производстве бумаги, переплетенная же книга и готовое печатное произведение обрезаются по мировому формату. Таким образом возможно сохранить даже номера мировых форматов. Промежуточные форматы обозначаются дробью $1\frac{1}{2}$, а именно: 7—7 $\frac{1}{2}$ —8—1 $\frac{1}{2}$ —9 и т. д.

Для производства и торговли остается, таким образом, еще только два размера: № 13 (68×96 см), и № 13 $\frac{1}{2}$ —81×116 см, которые, конечно, могут быть и удвоены. На табл. II (см. особый лист) размеры листов, полученных после обрезки из двух основных форматов, показаны пунктиром.

Новые нормальные форматы по Вернеру, 1911

Название	Плано	Фолио	Кварто	Октаво	Седьм
Полуно- мальный	I 31	44	22	11	7 ³ / ₄ × 11
	II 34	48	24	12	8 ¹ / ₂ × 12
	III 37	52	26	13	9 ¹ / ₄ × 13
	IV 40 ¹ / ₂	57	28 ¹ / ₂	14 ¹ / ₄ × 20 ¹ / ₄	10 ¹ / ₈ × 14 ¹ / ₄
Нормаль- ный	I 44	62	31	15 ¹ / ₂ × 22	11 × 15 ¹ / ₂
	II 48	68	34	17 × 24	12 × 17
	III 52	74	37	18 ¹ / ₂ × 26	13 × 18 ¹ / ₂
	IV 57	81	40 ¹ / ₂	20 ¹ / ₄ × 28 ¹ / ₂	14 ¹ / ₄ × 20 ¹ / ₄
Двойной нормаль- ный	I 62	88	44	22	15 ¹ / ₂ × 22
	II 68	96	48	24	17 × 24
	III 74	104	52	26	18 ¹ / ₂ × 26
	IV 81	114	57	28 ¹ / ₂ × 40 ¹ / ₂	20 ¹ / ₄ × 28 ¹ / ₂

Форматы соответствуют необрезанным размерам бумаги. „Нормальный“ и „Двойной нормальный“ I—IV плано являются размерами, в которых должны вырабатываться и поступать в продажу все сорта бумаги.

Новые нормальные форматы по Вернеру, 1917

Мировые форматы			Промежуточные форматы		
№ №	Без обреза	С обрезом	№ №	Без обреза	С обрезом
7	8,50 × 12	8 × 11,3	7 ^{1/2}	10,12 × 14,25	9,5 × 13,5
8	12 × 17	11,3 × 16	8 ^{1/2}	14,25 × 20,25	13,5 × 19
9	17 × 24	16 × 22,6	9 ^{1/2}	20,25 × 28,5	19 × 27
10	24 × 34	22 × 32	10 ^{1/2}	28,5 × 40,5	27 × 38
11	34 × 48	32 × 45,2	11 ^{1/2}	40,5 × 57	38 × 54
12	48 × 68	45,2 × 64	12 ^{1/2}	57 × 81	54 × 76
13	68 × 96	64 × 90,5	13 ^{1/2}	81 × 114	76 × 108
14	96 × 136	90,5 × 128	14 ^{1/2}	114 × 162	108 × 152

Мировые форматы „с обрезом“ являются мировыми форматами Оствальда № № 7—14; необрезанный мировой формат 13 и необрезанный промежуточный формат 13^{1/2} являются размерами, в которых должны вырабатываться все сорта бумаги. Формат 9^{1/2} является американским „национальным нормальным каталожным форматом“.

Состоявшееся 22 мая 1918 года в Чикаго собрание представителей „National Association of Brass Manufacturers“, „National Retail Hardware Association“ и „United Typothetae“ признало формат $9\frac{1}{2}$ (размер обрезанного листа 19×25 см) национальным нормальным каталожным форматом (National Standart Catalog Size) для Америки. Немецкие фабриканты, желающие распространять свои каталоги в Америке, и немецкие типографы, печатающие эти каталоги, должны будут впредь придерживаться этих форматов.

Созванные для решения этого вопроса немецкие специалисты должны будут иметь в виду вышеприведенные факты. Но весьма сомнительно, чтобы такое сильное упрощение, доведенное до двух размеров для производства, было уже осуществимо.

Еще необходимо принять во внимание то возражение, что новые нормальные форматы, вследствие постоянного повторения одного и того же соотношения, могут показаться однообразными. Большинство наших книг выходит ин-октаво, а многие из книг этого размера очень приближаются по соотношению размеров к золотому сечению (5:8), которое должно будто бы отличаться особой „красотой“ и в известном смысле, без сомнения, ею отличается. Но если хорошенько разобраться в вопросе, то окажется, что во все времена было не меньше хороших книг, соотношение размеров которых приближается к размерам новых нормальных форматов, и которые тоже были красивы. Едва ли пришлось бы сожалеть о формате золотого сечения, если бы он исчез.

Следующее возражение, которое может быть сделано против рассматриваемых нововведений и общей

унификации книжных форматов, состоит в том, что это может стеснять художественное творчество при конструкции книги. Но с этим можно будет справиться. И теперь художник, рисующий для книги, должен считаться с ее форматом, если же он не сумеет это сделать, то печатнику придется к нему приспособляться не без ущерба для книги. В будущем, стало быть, это осталось бы без изменения. Если же вопрос стоит так, что формат книги определяется по окончании работы художника, то среди новых нормальных форматов всегда найдется такой, который подойдет после незначительной обрезки.

Так как при установлении новых форматов бумаги необходимо иметь в виду также употребительный в деловой корреспонденции почтовый формат, то мы коснемся вкратце и этого формата. Наиболее употребительный формат почтовой бумаги (нормальный формат VIII, большой медиан) представляет собой четверть листа размером в $23 \times 29,5$ см, обрезаемого для обычного употребления до $22,5 \times 29$ см. Предлагаемый вместо него мировой квартный формат равняется $22,6 \times 32$ см, следовательно, он на 3 см длиннее. Благодаря такому своему размеру, он представляет собой большие неудобства для торговых предприятий, регистратура которых приноровлена к старым почтовым форматам, так что введение этого формата идет пока туго. Если же вместо этого формата взять размер квартного нормального формата I— 22×31 см, который без большой потери можно обрезать до $21,5 \times 30,5$ см или на $21,5 \times 30$ см, то указанное неудобство устраняется.

ГЛАВА II.

Формат бумаги и формат набора.

Если при решении вопроса о сведении существующих форматов бумаги к меньшему количеству, о чем мы говорили в предыдущей главе, принимались во внимание только соображения пользы, то при решении связанного с этим вопроса—о придании листам в с е х книг о д н о г о вида необходимо считаться также со вкусом и требованиями красоты. Вкус, как известно, вещь спорная, а красота не укладывается в словесные определения. Если обе эти точки зрения приходят в столкновение с соображениями пользы, то победительницей выходит обыкновенно последняя; если это не нравится, если желательно иметь нечто большее, чем позволяют требования пользы, то за это приходится платить. От обрезки узкой полосы вдоль листа новый нормальный формат становится более стройным, а если формат хотят иметь еще более коротким, более тупым, чем „нормально“, то приходится жертвовать полосой с нижней стороны листа. В переходное время волей-неволей придется прибегать к таким приемам, но в будущем мы по-

степенно привыкнем к нормальным размерам и скоро научимся обходиться с ними.

Тот, кто основательно занимается вопросами внешности книги, согласится с тем, что красота книги менее зависит от внешней формы и размера— а это и есть формат бумаги,—чем от хорошего внутреннего вида, и прежде всего от соответствия формата набора формату бумаги. Это соответствие может быть бесконечно разнообразно и все-таки в каждом отдельном случае может быть красивым, если набор по длине и ширине гармонирует с размером бумаги.

Вместе с тем для общего вида книги значение имеет еще размер и характер шрифта, его соотношение с размером книги, выключка и разбивка строк, а также постановка площади набора на площади бумаги; рассмотрением этих вопросов мы займемся в следующих главах.

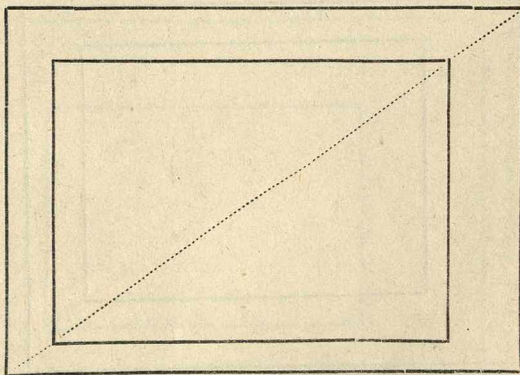
При определении размера набора в первую очередь, разумеется, приходится считаться с форматом бумаги. Красота набора сама по себе имеет очень небольшое значение; свое значение он приобретает только на бумаге, и идеальной работа может быть только тогда, когда набор и бумага взаимно дополняют друг друга. Взаимоотношения между размерами набора и формата бумаги могут иметь очень широкие границы, обуславливаемые, с одной стороны, соображениями крайней экономии, а с другой—возможностями самой широкой расточительности. Поля могут быть шириною в один сантиметр и еще уже; но если они находятся в правильном отношении к размерам книги и шрифта, то книга—при условии, что в остальном ее построение безупречно—может быть сама по себе так же хороша, как и другая,

поля которой имеют ширину в 5 см и больше. Печатать с широкими полями книги, имеющие чисто практическое назначение, было бы не только расточением бумаги, но вызывало бы во многих случаях неудобства в смысле пользования. С другой стороны, вполне естественно, если при печатании так называемой изящной литературы не жалеют бумаги на поля, так как не подлежит сомнению, что художественное действие хороших шрифтов или хороших рисунков значительно усугубляется широкими полями, если только книга во всех остальных отношениях выполнена со вкусом. Но книгопечатник, как художник-ремесленник, обязан с одинаковой любовью и старанием относиться ко всякой работе, так как книга чисто практическая иногда может иметь гораздо большее значение, чем беллетристика. Стоит вспомнить о многих научных и технических книгах, чтобы согласиться с этим.

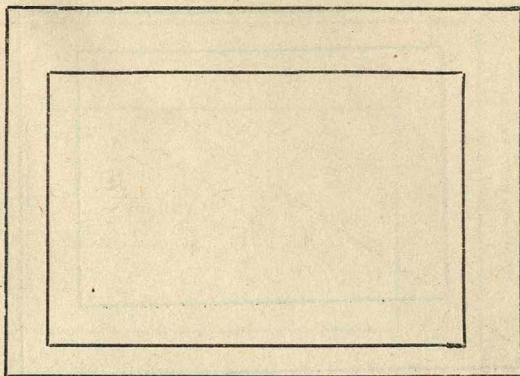
В наше время любят различать обыкновенные книги и роскошные издания, но ошибочно понимать эту разницу в том смысле, что для первых все сойдет и что искусство существует только для роскошных изданий. Именно этот взгляд и является причиной общего упадка книжного дела и прискорбного падения книжного искусства нашего времени, и потому с ним необходимо во что бы то ни стало бороться. Прежде книгопечатники не делали этого различия, каждое „дело“ было им одинаково дорого, и ко всем они относились с одинаковым старанием. Таким образом то, что мы называем стилем книги, выявлялось в прежнее время в общем и целом гораздо лучше, чем в наши дни.

Определение формата набора в каждом отдельном случае должно исходить только от размера

1. Новый нормальный формат. Набор и бумага взяты в отношении 5:7.



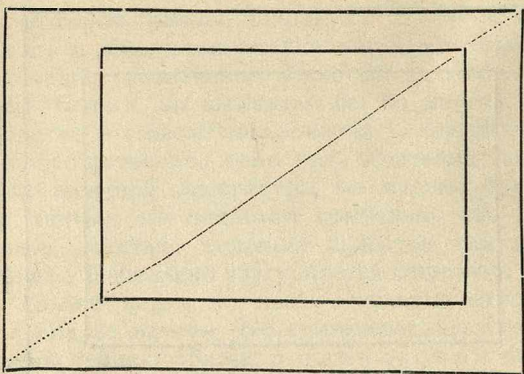
Отнош. площ. набора к площ. бумаги 5:8.



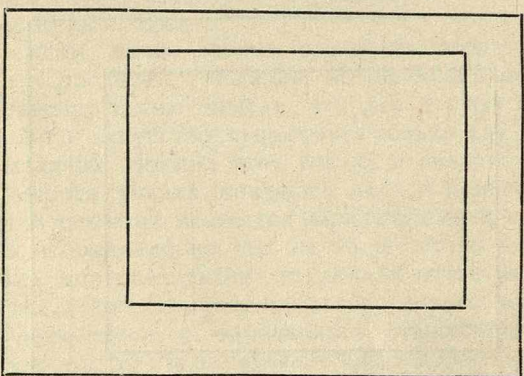
Набор сашком длинн.

1.

1. Новый нормальный формат.



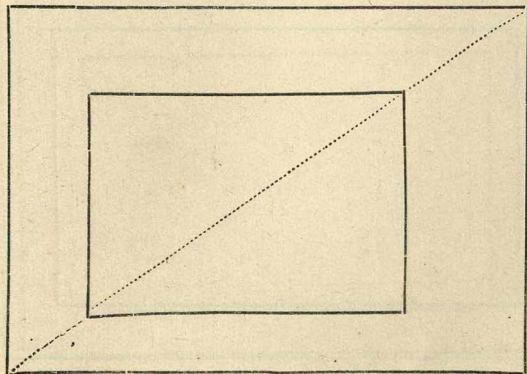
1.



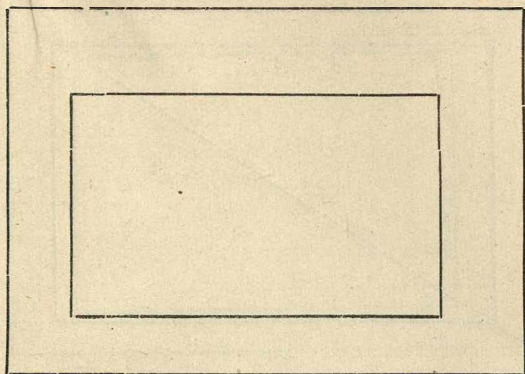
Отнош. площ. набора к площ. бумаги 4:8.

Набор слишком короткий.

1. Новый нормальный формат.



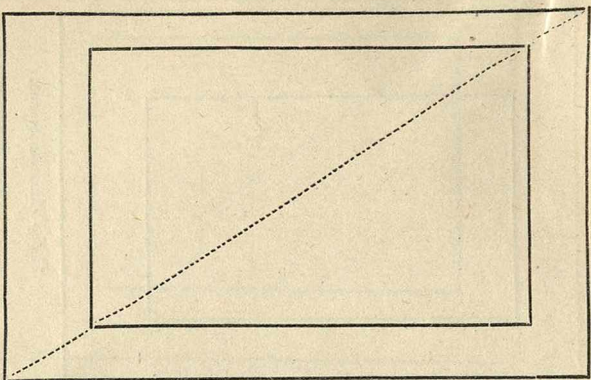
Отнош. площ. набора к площ. бумаги 3 : 8.



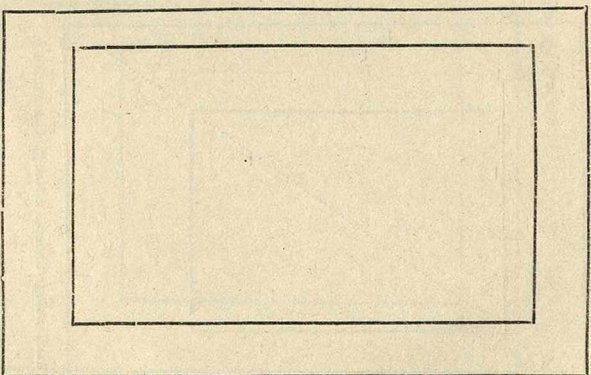
Набор слишком длинен.

3.

2. Формат октаво. Размеры набора и бумаги взяты в отношении золотого сечения 5:8.

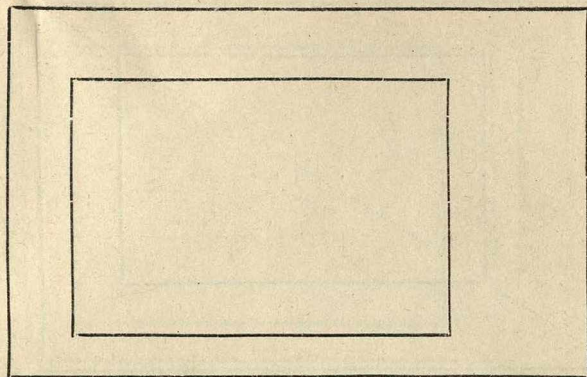


Отнош. площ. набора к площ. бумаги 5:8



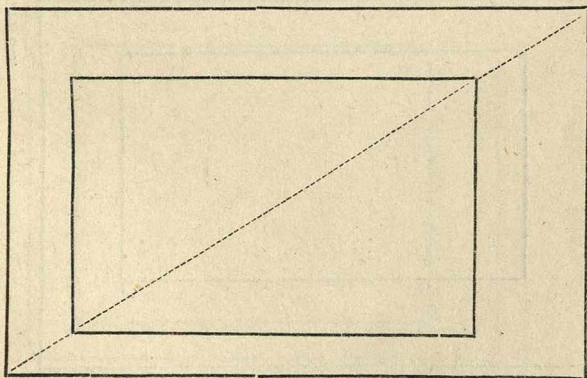
Набор слишком узок

2. Формат октаво.



Набор слишком короток.

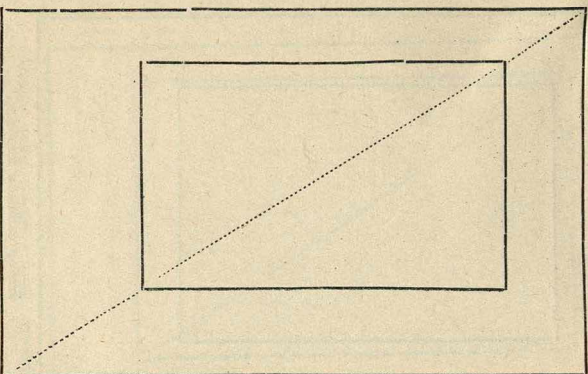
2.



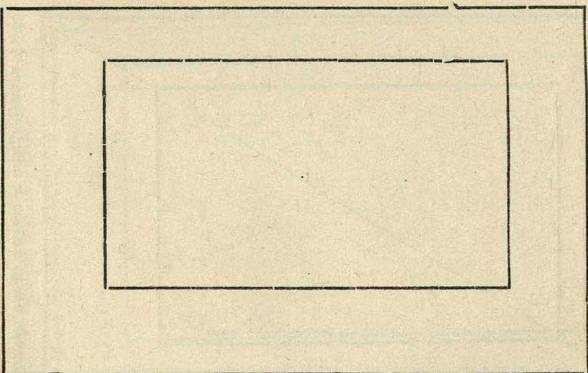
Отнош. площ. набора к площ. бумаги 4 : 8.



2. Формат октаво.



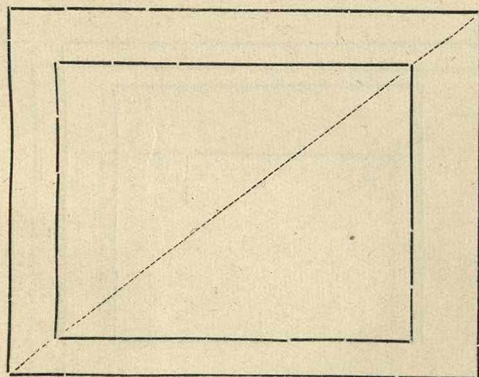
3.



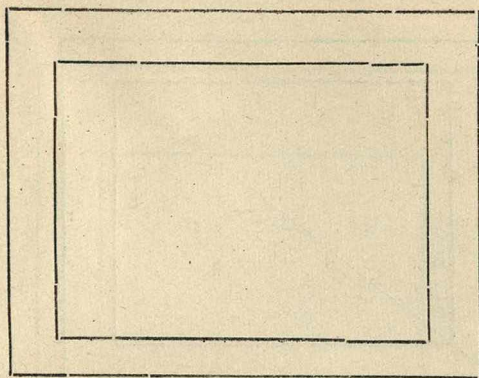
Отнош. площ. набора к площ. бумаги 3:8.

Набор слишком динен.

3. Формат quarto. Набор и бумага взяты в отношении 3:4.



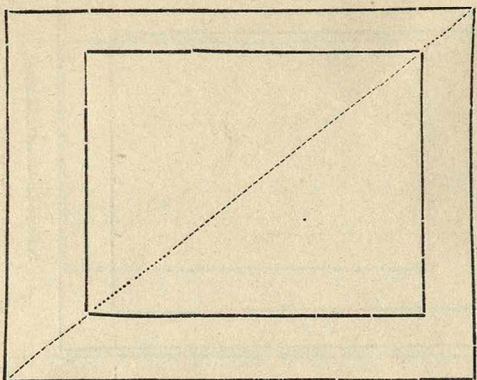
Отнош. площ. набора к площ. бумаги 5:8.



Набор сатишом длинен.

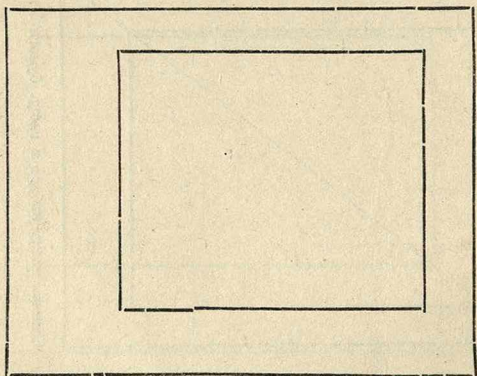
1.

3. Формат quarto.



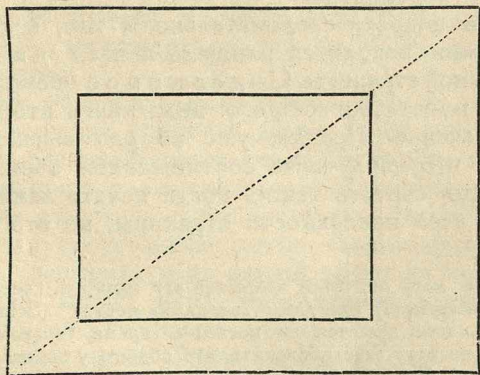
Отнош. площ. набора к площ. бумаги 4 : 8.

2.

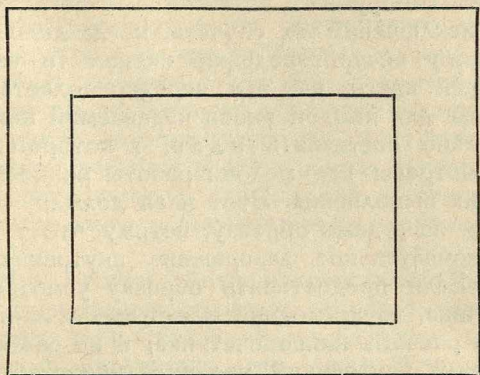


Набор саншком короток.

3. Формат кварто.



Отнош. площ. набора к площ. бумаги 3:8.



Набор слишком длинен.

3.

данной бумаги, или же последняя должна соответствовать набору.

За исключением тех случаев, когда дело сводится к точному воспроизведению внешности уже существующей книги, как это нередко делается, следовало бы для каждой вновь издаваемой книги предварительно составлять план, в котором были бы предусмотрены все мелочи работы ранее практического их выполнения. Этот план должен предусматривать все, даже обрезку, потому что только она дает окончательное завершение внутреннему виду книги. Если предоставить обрезку усмотрению переплетчика, то последний может свести на-нет самые точные расчеты книгопечатника; и на самом деле — неудачный внутренний вид иной книги объясняется исключительно необдуманной или неумелой работой переплетчика. Примеры этому найти нетрудно, и нередко они попадают даже под прикрытием очень дорогих переплетов.

Весь вопрос, следовательно, в том, в каком соотношении находится площадь печати ¹⁾ к площади обрезанной страницы. Содержание обеих этих площадей имеет для общего вида книги второстепенное значение. Правда, уже не раз высказывалась мысль, что наилучшим соотношением обеих площадей надо считать такое, когда печать занимает половину всей поверхности страницы, но это справед-

¹⁾ Я не могу решиться называть эту площадь „зеркалом набора“ (Satzspiegel) или даже „зеркалом печати“ (Schriftspiegel), как это часто делается за последнее время, так как при всем желании не могу себе объяснить, что общего у печатной полосы с зеркалом. Это выражение заимствовано, по всей вероятности, из декоративной живописи, где зеркалом называется внутренняя поверхность обрамленного потолка комнаты.

ливо только при известных условиях и может быть принято только в качестве общего положения. Но, смотря по характеру книги, соотношение это может быть и другое. Полосы, набранные мелким шрифтом без шпон и разбитые на столбцы, должны быть больше половины поверхности страницы; полосы, набранные крупным шрифтом на шпонах, могут быть меньше. Но удачное решение этого вопроса зависит от безошибочности мастера, достигаемой на основе опыта и хорошего вкуса; в дальнейшем мы вернемся к этому вопросу.

Самым лучшим соотношением между площадью набора и площадью страницы является такое, когда оба имеют одинаковый характер.

Если, следовательно, мы имеем бумагу нового нормального формата, ширина и длина которой находятся в отношении 5:7, то и печатная полоса должна по длине и ширине соответствовать этому отношению, и, разумеется, то же самое относится ко всякому другому формату, будь то золотое сечение (5:8), или квартный формат (3:4), или какой-либо другой.

Таким образом размер набора есть не что иное, как уменьшение прямоугольника, какой представляет каждый отдельный листок книги. На практике это пропорциональное уменьшение прямоугольника достигается, как известно, лучше всего следующим образом: в данном прямоугольнике (здесь—листок бумаги) проводится диагональ и из любой точки на ней проводятся две линии, одна—параллельно вертикальной стороне прямоугольника, другая—параллельно горизонтальной стороне. Таким образом можно на любом листе бумаги с помощью трех линий найти надлежащую длину и ширину печатной полосы.

Если сдвинуть прямоугольник набора наискось в сторону по диагонали, то мы без всякого труда найдем также расположение набора на площади страницы, соответствующее размерам обоих прямоугольников.

Чтобы наглядно показать, как на практике применять вышеизложенное, мы прилагаем несколько чертежей, представляющих в уменьшенном масштабе три наиболее важных формата: нормальный, октаво по золотому сечению и кварто. В каждом из этих форматов внутри начерчены размеры набора, площади которого относятся к размеру бумаги, как 5:8, как 4:8 и как 3:8.

Приведенные чертежи лучше всяких слов показывают, что соотношение между обеими площадями бывает наилучшим тогда, когда они геометрически подобны, и что разница в размерах площадей, напротив того, для хорошего вида книги имеет значение второстепенное.

Как неблагоприятно влияют на внутренний вид книги отклонения от этого основного положения, видно из чертежей с укороченной и удлинённой площадью набора. Если набор по отношению к бумаге будет длиннее или короче, равновесие нарушается, и каждый, кто взглянет без предубеждения, сразу почувствует, что здесь что-то неладно.

Наиболее неудачное соотношение — то, когда набор слишком длинен или, сравнительно с длиной, слишком узок. Как раз этот недостаток встречается чаще всего даже в книгах, для внешности которых не жалели денег на бумагу и переплет. Этого недостатка легко было бы избежать, если бы сделать набор шире хотя бы на один цигеро; полосы тогда можно было бы сократить на одну или две строки, и, при равном количестве текста, они лучше уложи-

лись бы на бумаге; вся книга, в целом взятая, была бы безукоризненна.

Особенно некрасивы слишком длинные полосы— и в том случае, когда они разбиты широкими шпонами, так как тогда указанное несоответствие резче всего бросается в глаза. Достаточно взять шпоны хотя бы на полпункта меньше, например, одну восьмую цигеро вместо четверти петита,—чтобы размер полосы отвечал формату бумаги.

Слишком длинные полосы встречаются чаще всего в книгах с узкими полями и делаются главным образом из стремления поместить на одной странице книги возможно больше текста, при чем к выполнению этого подходят не с надлежащей стороны. Если же мы встречаем в книге обратное явление—набор, который кажется слишком коротким по отношению к бумаге, то мы можем сделать заключение, что в данном случае стремились придать книге роскошный вид. Играли ли здесь роль просто личные понятия о красоте или желание возможно растянуть объем—от этого общее впечатление от книги не меняется.

Одного взгляда на наши чертежи достаточно, чтобы убедиться в том, что красивая и дорогая внешность книги не стеснена границами, но что эта внешность выйдет тем удачнее, чем подобнее по характеру прямоугольник набора площади бумаги. Каждое отклонение в ту или иную сторону влечет за собою двойной недостаток: набор будет слишком широк и слишком короток, или слишком длинен и слишком узок.

Устранить подобные недостатки опять-таки легко. Если не желают переверстать слишком широкий готовый набор и выключить его уже, то можно увеличить разбивку строк и таким путем достичь более подходящей длины полос. Обратный, более редкий,

случай исправляется сближением строк или, так как здесь обыкновенно дело не в экономии, сокращением полосы на несколько строк.

Особенные трудности представляет согласование стихотворного набора с форматом бумаги. Различная длина стихов и строф до известной степени нарушает стройность страницы и всей книги, что трудно бывает устранить. Одни короткие строчки на широком формате, безусловно, производят какое-то беспомощное и неестественное впечатление, и поэтому хорошо выбирать для стихов узкий формат. Прекрасным примером этого может служить известное издание классиков „Tempel“, которое является мастерским и в других отношениях. Менее счастливой является мысль выключить все строчки на середину, так как, не говоря уже о том, что такие стихи не особенно легко читаются, страница может иногда, благодаря подобному набору, получить такой вид, который исключает всякое представление о художественности. Гораздо лучше в этих случаях окружать полосы рамкой, внося таким образом некоторое успокоение для глаза. Но это успокоение легко может перейти в однообразие, если книга большая, а, с другой стороны, нередко кайма бывает претенциозной и назойливой. Немногим лучше тот прием, когда помощью линий или орнаментов превращают колон-титул в заставку, а снизу противопоставляют ему такого же рода концовку. Но и этот прием на большом протяжении вызывает скуку, а иногда получаются такие некрасивые страницы, что приходится сожалеть о затраченной работе. Хорошее впечатление производят такие сборники стихов, в которых расположение текста тщательно продумывается для каждой страницы отдельно, при чем, конечно, нельзя упускать

из виду общего характера и единства всей книги в целом.

Исправление неудавшегося набора всегда является делом неприятным, которого можно избежать, если обдумать работу заранее. Принято с этой целью набирать для каждого нового дела пробную страницу. Но обычно пробная страница служит только для того, чтобы иметь возможность составить себе представление о шрифте, или чтобы выбрать из различных шрифтов наиболее отвечающий личному вкусу или каким-либо другим соображениям. В большинстве случаев пробная страница тискается на первой попавшейся бумаге, при чем внимание обращается только на шрифт и в лучшем случае еще на разбивку. Конечно, то и другое имеет важное значение для внешнего вида книги, но нельзя при этом забывать о книге в целом. Пробная полоса только тогда выполняет свое назначение, если оттиск с нее делается в формате и на бумаге, предназначенной для книги. Гораздо вернее можно судить о впечатлении, если сделать оттиск с двух смежных полос, как они должны стоять в книге, при чем можно пользоваться набором одной и той же страницы, так как это делается только для опыта. Если при этом еще обрезать бумагу так, как это сделает потом переплетчик, то пробный оттиск дает полное впечатление разворота книги. Желательные исправления могут еще быть произведены без особых хлопот и расходов. И только после того, как таким путем установлен формат, дальнейшая работа над книгой может оказаться успешной.

ГЛАВА III.

Шрифт и набор и их отношение к формату набора.

Выше мы уже указывали, что определение формата набора, т.-е. отношение размера полосы к размеру бумаги, всего безошибочнее делается на основе навыка и опыта, так как оно должно исходить более или менее из практических соображений, исключая всякий произвол. Точно так же и выбор шрифта и техника набора лишь в редких случаях являются вопросами только художественными; в большинстве же случаев они зависят от соображений, имеющих под собой чисто практическую подкладку. Это касается как характера шрифта, так и размера его и техники набора.

Для многих книг выбор того или другого шрифта является прямо-таки вопросом жизни. Если книга предназначена для вполне определенного круга читателей, и если она должна выполнять строго определенную задачу, то она должна приспособляться к этим условиям и не быть напечатанной таким шрифтом, который является для читателя чуждым или не-

привычным. Но этим мы вовсе не хотим сказать, будто следует без изменений продолжать старую routine, даже после того, как она признана некрасивой; но резкие переходы не раз бывали роковыми для жизненности какого-нибудь дела.

Таким образом для многих книг вопрос о том, печатать ли их готическим или латинским шрифтом, сам собою ясен; в других случаях он решается без особого труда.

В конце прошлого столетия латинский шрифт начал было отвоевывать у готического одну область за другой, и казалось почти естественным, что добрый старый немецкий шрифт постепенно должен будет совсем очистить место латинскому. Этот процесс пытались ускорить созданием шрифтов, которые являлись переходными от готического к латинскому. Но результат получился обратный: словолитное искусство, которое до того не уделяло должного внимания готическому шрифту, теперь занялось им. Начали не только извлекать из запасов старых словолитен хорошие прежние готические матрицы, но и начали изготовлять хорошие новые. Таким образом то возражение, что готический шрифт безвкусен и непригоден для хороших книг, которое одно время казалось основательным, сделалось беспочвенным, так как явилась возможность и готическим шрифтом печатать книги соответственно с „новым“ вкусом.

Тем временем вспомнили также о том, что готический шрифт является немецким шрифтом — шрифтом немецкого народа, немецкого языка и немецкой книги, что, кроме того, он, как художественное создание, может быть на равных правах поставлен рядом с латинским.

Таким образом против применения готического шрифта в любой немецкой книге в сущности не имеется никаких возражений ни с практической, ни с художественной стороны. И тем не менее сила привычки и авторитетное мнение определенных профессиональных кругов как до сих пор, так и впредь будут решать этот вопрос в пользу латинского шрифта. Во многих областях научной и технической литературы латинский шрифт утвердился настолько прочно, что едва ли возможно заменить его там готическим. И книгопечатник по чисто практическим соображениям должен быть даже доволен этим. Книги, которые пестрят иностранными словами, как, например, по медицине, химии и по так называемым инженерным наукам, лучше и легче набирать сплошь латинским шрифтом, чем попеременно с готическим. Если, с другой стороны, сочинения по искусству почти все печатаются латинским шрифтом, то в основе этого лежит мнение, будто с художественной стороны холодное спокойствие латинского шрифта стоит выше, чем наивная грубоватость немецкого. Во всех других областях немецкой литературы в общем нет никакой необходимости отдавать латинскому шрифту предпочтение; это—дело чувства и вкуса, и неудивительно, что в этом отношении иногда бывают ошибки вкуса. Если даже такие чисто немецкие стихи, как стих Густава Фальке, набираются медиэвалем, то в таком сочетании содержание находится в странном противоречии с характером шрифта. Таких примеров существует множество; своим происхождением они обязаны иностранным книгам, привлекательную внешность которых пытались воссоздать, при чем заодно перенимали и шрифт, потому что ему приписывалась главная причина того, что книга вышла столь удачная.

К вопросу о красоте книги выбор готического или латинского шрифта никакого отношения не имеет, так как алфавит шрифта для искусства книги имеет вообще второстепенное значение, лишь бы только шрифт сам по себе был хорош. Книгопечатнику, как таковому, должно быть совершенно безразлично, каким шрифтом печатать книги — готическим, латинским или еще каким иным. Кроме того, в большинстве случаев характер шрифта устанавливает издатель, выбирая из запасов печатника тот шрифт, который кажется ему наиболее подходящим для данной цели, или заказывая соответствующий новый. Но тем не менее и типограф в вопросе приобретения новых шрифтов может и должен проявлять свой личный вкус и не давать себе слишком увлекаться внешностью и модой.

Типографии, занимающиеся по преимуществу печатанием книг, обычно имеют постоянный основной запас наиболее ходовых шрифтов, который они по мере надобности подновляют путем переливки. От поры до времени наличный состав пополняется приобретением хорошего нового шрифта, а устаревшие шрифты или такие, которые оказались мало пригодными, исключаются из запаса, после того как они до известной степени износились. Таким образом типография имеет постоянную возможность удовлетворять самые разнообразные требования.

Чем больше запас, тем легче ошибиться при выборе отдельного шрифта. Зачастую на выбор влияют самые незначительные мелочи: то данный шрифт выбирают потому, что он самый новый и модный, то еще по каким-либо случайным соображениям. Редко думают о том, что и ширина очка шрифта должна быть в соответствии с форматом набора и форматом

книги. По большей части, когда выбирают то, что нужно, то делается это бессознательно, лишь руководствуясь хорошим вкусом. Шрифты нормальной ширины, которые более всего употребляются в книгопечатном деле, годятся почти во всех случаях, если только они применяются разумно; напротив, очень узкие или очень широкие шрифты будут производить неприятное впечатление, если не будет пропорции между ними и форматом книги.

Узкий шрифт, стало-быть, так же мало подходит для широкого кварто или даже для продольного формата, как широкий шрифт—для узкого октаво или длинного формата. В то время как при употреблении узкого шрифта на широком формате остается еще возможность печатать набор в два столбца и тем по крайней мере сделать книгу более удобочитаемой,—при употреблении широкого шрифта на узком формате неблагоприятное впечатление непоправимо. А кто захотел бы считать преимуществом контраст между шрифтом и форматом, тот едва ли найдет параллель в какой-либо другой отрасли художественной промышленности. Сами по себе узкий и широкий шрифты не вызывают никаких возражений, если только они не выступают из границ, за которыми начинается искажение рисунка буквы; если их применять разумно, то они могут оказаться и красивыми и полезными.

Отношение размера шрифта к формату книги есть понятие, которое с течением времени постоянно изменялось. С уменьшением книжных форматов уменьшались и шрифты, начиная от „текста“ гутенберговской Библии и кончая петитом XVIII века, о котором Иоган-Фридрих Унгер в 1793 г. сказал, что им „теперь печатается большинство изящных книг“, под

которыми он, вероятно, понимал тогдашние изящные альманахи муз и издания классиков. Знаменитые издания Эльзевиров в XVII столетии были даже напечатаны колонелью.

Для ходовой книги и для беллетристики форматом до большого октаво наиболее распространенным шрифтом в наше время является боргес или корпус. Меньшие и большие кегли составляют исключение; но эти-то исключения и порождают больше всего безвкусицы. Если мелкий шрифт появляется в виде исключения на большом формате, притом в достаточной мере заполняя его, то такой выбор можно считать обоснованным; напротив, мелкий шрифт в маленьких полосах на сравнительно большом формате бумаги производит неприятное впечатление, даже на отдельной странице; а на протяжении целой книги такое расположение невыносимо. Каждый чуткий читатель будет находиться под неприятным впечатлением, что здесь за счет удобочитаемости производилась расточительная трата бумаги.

Обратный случай—крупный шрифт на относительно маленьком формате бумаги—пожалуй, еще несноснее предыдущего. Цицеро или миттель на видном кварто с нормальными полями может удовлетворить любой вкус. Но если этот же шрифт перенести на маленький формат, то это может быть сделано только с какой-нибудь особой целью, относительно которой читатель не должен остаться в неведении. Выбор слишком крупного по сравнению с форматом книги шрифта делается прежде всего с тем, чтобы раздуть объем печатного произведения и вообще сделать книгу более внушительной. Правда, этого можно достичь и путем широкой разбивки строк, но всё-таки чаще всего для этой цели

берут более крупный, красивый и оригинальный в каком-либо отношении шрифт, чтобы усилить солидное впечатление, производимое общим видом книги. Однако, самый лучший шрифт не в состоянии выполнить этой задачи, если он не будет иметь под собою подобающего фундамента в виде бумаги соответствующего формата. Стало быть, чем меньше будет формат при употреблении крупного шрифта, тем больше по сравнению с площадью набора должна быть площадь бумаги; если же это по каким-либо причинам неосуществимо, то лучше взять шрифт меньшего кегля.

Влияние типографа на выбор шрифта для книги является, как мы видели, более или менее условным, — тем шире для него возможность проявить свое искусство при применении шрифта в наборе и печати.

С набора начинается мелочная практическая и вместе с тем художественная работа над книгой. Если эта работа так редко оказывается вполне удачной, то причина этого заключается в том, что в наше время ей уже не придают того значения, какое она имеет. На набор смотрят почти как на неизбежное зло, которое надо преодолеть как можно скорее и как можно дешевле. В век увлечения машиной и пренебрежительного отношения к умственной работе наборщика была изобретена машина и для набора, работа которой хотя и удовлетворяет массовое потребление, но не всегда стоит на той высоте, как тонкая работа добросовестного наборщика. Если не все даже специалисты видят эту разницу, то тут ничего не поделаешь.

Настоящая хорошая книга, повидимому, долго еще по различным причинам будет изготовляться ручным набором. Это происходит не только вслед-

ствие того, что лучшие рисунки шрифтов имеются только в ручном наборе, так как словолитни не хотят давать своих оригинальных образцов наборным машинам, но также вследствие того, что многие шрифты лишь при ручном наборе могут набираться так, как того требуют их своеобразные особенности.

Сперва о в ы к л ю ч к е. То правило, чтобы книжный набор производился на полукруглых, уже не может быть применено ко всякому шрифту, так как рисунок шрифта отнюдь не всегда находится в одинаковом соотношении к кеглю. Различна бывает как средняя длина, так и ширина и „жирность“ рисунка шрифта. Если книгопечатники до XIX столетия набирали с двумя шпациями и при выключке, смотря по обстоятельствам, или одну из них вынимали или добавляли еще одну, то такую выключку нельзя называть идеальной; но все же она была лучше современной, когда при наборе с полукруглыми систематически набирают разгонисто, как это делают—и не только из расчета—большинство наборщиков, а также наборные машины.

Хороший ровный набор может получиться только тогда, когда средняя ширина выключки согласовывается со шрифтом. Узкий шрифт—безразлично готический или латинский—требует плотной выключки, точно так же при жирном шрифте слова должны ближе стоять друг к другу, чем при слабом и светлом, так как при жирном шрифте пробелы между штрихами больше бросаются в глаза, нежели при тонком. Даже широкие и светлые шрифты, если уж набирать их с полукруглыми, следовало бы выключать только „обратно“, так, чтобы промежутки между словами более чем на полукруглый, являющийся высшим пределом, встречались только в виде исключения.

На элементарных мелочах выключки мы здесь останавливаться не будем. Те правила, которым наборщик следует испокон века, он может со спокойной совестью исполнять и впредь, так как они отнюдь не „устарели“. Правило, чтобы после точки в конце предложения оставался двойной пробел, можно считать верным, и опасение, что этим нарушается общая гармония набора, является преувеличенным. Точно так же в длинных строках можно попрежнему вставлять шпацию перед запятой, как всегда делали прежде, даже в стихах, где не требовалось выравнивания промежуточных расстояний. В отношении переноса слов в конце строки не следует быть излишне педантичным, но и не настолько небрежным, как это почти всегда бывает при машинном наборе, который и в этом отношении нередко напоминает работу пишущей машины. Разумеется, надо избегать существенно плохих переносов, которые искажают слово; но опытный наборщик не станет из-за этого делать неравномерной выключки. Ручной наборщик имеет возможность учитывать особенности формы букв, пробелы после точки, сокращающей слово, и пр.; машина на такие „мелочи“ обращает так же мало внимания, как и на многое другое, касающееся искусства набора.

Какое важное значение имеет для внешнего вида печати выключка, в этом легко можно убедиться путем сравнения и опыта. Например, неудовлетворительное впечатление, которое производят узкие готические шрифты, появившиеся в середине XIX века, часто несправедливо приписывают их рисунку, который сам по себе, безусловно, хорош. На самом же деле „ниточный“ вид шрифта во многих книгах объясняется исключительно необыкновенно широким способом

набора, применяемым обычно. Если же набирать этими шрифтами так, как того требует рисунок, и потом хорошо, т. е. не слишком остро, отпечатать, то получится оттиск, который не уступит любому „модному“ шрифту. С другой стороны, старые, а также новые шрифты широкого рисунка, набранные намеренно плотно, действуют утомляюще, так как за широкой полоской слова следует слишком маленький пробел. В качестве примера можно указать на унгеровскую фрактуру, набранную с четвертями круглого; ее светлый и широкий рисунок хорош лишь при наборе с полукруглыми, в особенности, если шрифт разбит на шпоны. Средняя ширина выключки должна вообще соответствовать ширине разбивки на шпоны. Компактный набор в общем должен плотнее выключаться, чем разбитый на шпоны; при некотором внимании можно достигнуть гармоничного соответствия между выключкой и разбивкой.

Разбивка на шпоны, в свою очередь, тоже должна сообразоваться с характером и кеглем шрифта, а главным образом—с соотношением между размерами набора и бумаги. Разбивка на шпоны не должна разлагать страницу на ряд отдельных строк; строки не должны терять связи между собой. Это неблагоприятное впечатление усиливается, если широкая разбивка соединяется с жирным шрифтом, и если поля бумаги вокруг широко разбитого набора слишком узки. Равным образом нарушением стиля является широкая разбивка при узком шрифте, ибо когда буквы в отдельных словах и самые слова стоят близко друг к другу, то ведь нет никакого смысла широко расставлять строки.

Колон-титул нередко оказывает вредное влияние на длину полосы. То, что во многих книгах пло-

щадь набора поставлена слишком низко, объясняется помещением колон-цифера вверху страницы; печатник, устанавливая формат, присчитал колон-цифер к высоте полосы, и вследствие этого головной марзан вышел слишком широким.

Для простого колон-цифера, или так называемого мертвого колон-титула, исстари было отведено место в верхнем наружном углу; потом начали ставить его посредине. Когда одинокая цифра стоит над полосой, то она часто портит общее впечатление страницы; поэтому за последнее время стали ее ставить под полосой, где она как бы заключает страницу и не мешает. В книгах, характер которых допускает такую орнаментацию, из колон-цифера путем разных украшений и линий делают узкую виньетку, которая, однако не должна слишком давить на площадь шрифта. То же самое можно сделать и с „живым колон-титулом“ и превратить его в своеобразное украшение книги. Но и колон-титул не должен быть слишком назойливым, так как по существу своему он имеет совсем иное назначение.

Поскольку мы рассматриваем набор книги как художественно законченное целое, мы не можем не коснуться также вопроса о рубриках и титульных страницах, которые начинают собою или прерывают ровный текстовый набор. Было время, когда считалось красивым набирать заголовки отдельных глав и отделов и титульный лист особыми „титульными шрифтами“, отличавшимися от текста особым стилем. В книгах, напечатанных готическим шрифтом, мы встречаем старый и новый готический шрифт, швабахский, канцелярский и мидоллинский шрифты, а в книгах, напечатанных латинским шрифтом, не только были перемешаны медиэваль и новейшие

английские рисунки, но употреблялся также унциальный шрифт и курсив. Нередко можно встретить рубрики и заголовки, набранные старинным, готическим шрифтом, и это в то время считалось, как и всякая другая помесь, чем-то „особенным“. Это бесстильное время, казалось, счастливо миновало. Не только наши акцидентные наборщики, но и наборщики книжные уже научились видеть достоинство работы в выборе одинаковых шрифтов.

К сожалению, такое положение продлилось недолго. Мы здесь не станем вдаваться в рассмотрение того, что заставило нас свернуть опять с верного пути—было ли это непонимание или „жажда сенсаций“; во всяком случае типограф меньше всего повинен в том, что в наше время опять, и зачастую даже больше, чем прежде, начали фигурировать в книгах и журналах „титulyные шрифты“, являющиеся насмешкой над всяким единством. Начало этому положил художник, украшающий книгу и пишущий рубрики, и наборщику ничего не осталось, как—вольно или невольно—последовать за этой „новой“ модой.

Для солидной и ценной книги требование полного единства внешности остается в полной силе, потому что для такой книги нет надобности прибегать к мишурному блеску различных шрифтов. Книга, напечатанная от первой до последней строки шрифтом одной гарнитуры, является цельным произведением искусства, которое никогда не может устареть, каким бы изменениям в дальнейшем ни подвергся самый шрифт.

Равным образом титульный лист, исполненный чисто типографскими средствами и набранный с пониманием и вкусом, никогда не бывает превзойден

рисунком художника. Если желательны какие-нибудь украшения, то они должны во всех отношениях согласоваться со шрифтом, отнюдь не заслоняя собой работу книгопечатника. Если художник хочет участвовать в создании книги, то пусть он сперва пойдет и научится у книгопечатника понимать его искусство, чтобы на этом фундаменте найти потом пути для собственного творчества; и если у него окажется призвание, то книгопечатник охотно признает его своим вождем.

Книги, поступающие в продажу в сброшюрованном виде, снабжаются обложкой, которая рисуется художником, когда издатель хочет получить „что-нибудь особенное“. Но книгопечатник уже не один раз доказал, что и он в состоянии создать это особенное, если доверить дело ему. Нельзя, конечно, отрицать того, что художник, не связанный материалом, в некоторых отношениях превосходит книгопечатника, особенно в тех случаях, когда речь идет о фигурных украшениях; если художник при этом обнаруживает понимание рисунка и расположения шрифта, то он достоин всяческой похвалы. К сожалению, слишком часто приходится наблюдать, что художник старается замаскировать свое недостаточное понимание шрифта манерным расположением строк. Таким путем создаются обложки, столь же далекие от духа той книги, для которой они предназначаются, как и от искусства книги вообще. Единство внешности должно простираться и на обложку, на которой не должно быть ни единой строки, которая противоречила бы виду книги внутри. Очень хорошо, если строка титула представляет собою до известной степени облагораживание текстового набора; но если на обложке книги, напечатанной готическим

шрифтом, окажутся строки, набранные латинским, или наоборот, то это по меньшей мере вопиющая несообразность, как бы ни были красивы строки сами по себе. Типограф в этом отношении зачастую проявляет больше понимания стиля, чем художник, которому все позволено, и который поэтому не знает никакой сдержки. Но, к сожалению, есть и такие типографы, которые ставят себе в пример подобные вольности художника, а так как у них, в свою очередь, находятся подражатели, то этой безвкусице не видно конца. Если исполнение обложки поручается типографу, то наилучших результатов он достигнет наибольшей простотой, которая, однако, не должна переходить в мелочи.

ГЛАВА IV.

Формат оттиска и готовая книга.

Вопрос об определении формата печати, т.-е. расположения площади набора на прямоугольнике книжного листа, уже неоднократно затрагивался нами, при чем было указано, что для того, чтобы книга в целом вышла удачной, необходимо, чтобы формат бумаги, набора и печати дополняли друг друга. На практике формат печати большею частью устанавливает типограф, который, закрепляя первую печатную форму книги и исходя из листа бумаги, назначенной для данного издания, определяет ширину марзанов формата. Головной и корешковый марзан он определяет большею частью на-глаз, накладывая на полосы сфальцованный лист, а средний марзан пригоняется так, чтобы половина его после фальцовки листа равнялась боковому марзану. Таким образом, в практике печатника определение формата, с точки зрения вкуса, является довольно простым делом опыта и чутья, при котором обычно не очень много раздумывают и которое быстро усваивается с технической стороны.

Во время долгого пути, который прошли традиции книгопечатания, многие из старых основных правил для книжных форматов позабылись, и многие наши современные печатники едва ли сознают всю важность соразмерности формата печати. В старых руководствах мы находим лишь глухие указания по вопросу о ширине форматных марзанов; об этом говорится на протяжении каких-нибудь пяти строк. Просто советуется брать для бокового и нижнего марзана „на один или два цигеро больше“, чем для корешкового и головного, „потому что там переплетчик больше срезает“, а все остальное должно само собою вытекать из размера бумаги. Думают ли при определении формата на самом деле о переплетчике, обрезальная машина которого в окончательном итоге решает вопрос о формате, весьма сомнительно; во всяком случае размеры будущей обрезки книгопечатнику очень мало известны, и поэтому они в каждом отдельном случае определяются весьма различно.

Если мы попытаемся выяснить, как относится переплетчик к вопросу обрезки книги, то и для этого имеется лишь ряд смутных понятий и общих указаний. Мастер-практик и здесь работает исключительно по глазомеру и личному усмотрению, так, как в свое время показывал ему его учитель. Если мы обратимся к специальной литературе, то в одном очень распространенном руководстве нашей любознательности кладет конец единственная фраза: „От книги срезается возможно меньше, однако столько, чтобы все листы попали под обрез“. Отсюда понятно, почему от иной книги обрезано так много, как только возможно.

Уже несколько десятилетий у нас усердно трудятся над художественным переплетом для отдельной

книги. Специалисты и художники с успехом стараются сделать облачение книги с внешней стороны возможно великолепнее и основательнее. Внутри книга, сверх того, украшается изящными форзацами, а обрез покрывается позолотой или художественными узорами. Книга с такой роскошной внешностью, которую мы можем видеть на выставках и в коллекциях любителей, стала предметом обстановки; ее содержание, к сожалению, нередко играет второстепенную роль, и им совершенно пренебрегают. Нам неоднократно приходилось встречать на выставках книги в роскошных художественных переплетах под громкими названиями вроде: „Так говорил Заратустра“, внутри содержавшие просто белую бумагу. Любителю книги, который ценит не только внешний вид книги, но который хотел бы получить удовольствие и от содержания, данного в такой прекрасной оболочке, весьма часто приходится разочаровываться несоответствием между внутренним и внешним видом таких роскошных изданий и изумляться тому, как, в частности, безразлично относятся к вопросу о размере полей вокруг печатного текста.

Мерилом для внешнего вида книги во всех отношениях могут и должны бы служить только ее внутренние данные. Из этих данных набор и полосы являются для каждой книги первыми и постоянными величинами, из которых должно исходить все остальное. Далее к ним прибавляется бумага. Печатник должен так поставить набор на бумажную страницу, чтобы переплетчику была оставлена возможность рационально обработать массив книги. Легко можно принять, что от большой и толстой книги может быть срезано больше, чем от маленькой и тонкой,

и что при определении ширины обрезки необходимо исходить от расположения печати на бумаге. Каждый печатник, относящийся к формату с пониманием и вкусом, считает это вполне естественным.

На самом же деле переплетчик в большинстве случаев видит в книге только бумагу, а не печать. В этом нас убеждает не только личное наблюдение, но—помимо своей воли—и художник-переплетчик Пауль Керстен в своей книге „Der exakte Bucheinband“. В этой книге подробно и наглядно разбирается вопрос художественного ручного переплета; по поводу обрезки там сказано: „Наверху книги обрезка не должна превышать $1\frac{1}{2}$ мм, внизу — 5—6 мм. Если в книге есть несколько коротких страниц, то лучше оставить несколько листов необрезанными, чем из-за них уродовать всю книгу; то же самое о боковых полях“. Под „уродованием“ мы здесь должны понимать не нарушение пропорционального отношения ширины полей внутри книги, а только уменьшение самой книги, превышающее определенную норму. Это уменьшение само по себе, однако, существенного значения не имеет, так как вообще все внешние размеры являются для отдельной книги более или менее случайными.

И вот печатник, который при определении формата печати должен принимать во внимание обрезку при переплете, остается в полном неведении, сколько ему на это считать бумаги. Однако было бы желательно установить и для обрезки книг известные нормы и дать их переплетчику для руководства. В подготовительных работах Комитета по выработке норм графической промышленности на этот счет нет никаких указаний. Быть может, это еще можно будет сделать в будущем.

То опасение, что переплетчик может срезать меньше, чем предполагал печатник, является неосновательным. Уже по одним техническим соображениям переплетчик склонен срезать побольше. Чем толще массив книги, тем труднее срезать узкие полосы, при массовом же производстве обрезается не каждая книга в отдельности, а в резальную машину кладутся целые стопы книг в несколько рядов. Сорт бумаги тоже играет роль при обрезке; твердая и плотная бумага может быть обрезана уже, чем мягкая и рыхлая. С другой стороны, от книги большого формата каждый склонен срезать больше, чем от маленькой и изящной. Рассчитывать на то, что книга сверху будет обрезана на $1\frac{1}{2}$ мм, можно только в единичных случаях, когда переплетчик относится к данной книге с особой любовью и вниманием. Тем не менее нет ничего невозможного в том, чтобы установить известные предельные нормы для обрезки. Выдающийся американский знаток этого дела Теодор Л. Де-Винне установил для обыкновенного октаво следующие размеры: сверху $\frac{1}{8}$, сбоку $\frac{1}{4}$, снизу $\frac{3}{8}$ дюйма, что соответствует нашим размерам в 3, 6 и 9 мм. Эти размеры должны считаться предельными и пригодны даже для кварто. При плотной бумаге и форматах меньше малого октаво переплетчик может ограничиваться обрезом в 2, 4 и 6 мм.

Еще в другом отношении формат печати зависит от переплета. Хотя многие книги поступают в продажу и обращение только в сброшюрованном виде, но все-таки всегда надо считаться с тем, что каждая мало-мальски ценная книга может впоследствии быть переплетена. Большая часть книг в наше время вообще покупается уже переплетенными. Как ни различен переплет у разных книг, но, за малыми

исключениями, у всех есть один общий признак: круглый корешок. В книге Brade „*Illustriertes Buchbinderbuch*“ (Halle a S., 1916) мы на этот счет находим следующее: „После того, как книга обреза, ей придается путем околачивания надлежащая форма, а именно: корешок и обрез закругляются, первый—наружу, второй—внутрь. Наиболее красиво закругление в форме полукруга“.

Поводом к закруглению корешка является, собственно говоря, наличие ниток, проходящих в сгибе каждого листа сброшюрованной книги; благодаря им корешок становится толще, чем свободный край книги. Разница в толщине выравнивается картоном крышек, которые немного не доходят до края корешка. Загибая первые и последние листы книги за края картонной крышки в виде „фальца“ („спрессовывая“ их), выгадывают необходимое место для более толстого корешка, а для того, чтобы придать книге „правильную форму“, весь корешок закругляется путем околачивания. Стоит взглянуть на верхний и нижний обрез любой переплетенной книги, чтобы понять, как это делается. В книгах, переплетенных ручным способом, закругление и фальц корешка видны еще лучше, чем на машинной и массовой работе, где то и другое нередко заметно очень слабо. Чем менее корешок закруглен, тем слабее выражен фальц, так что на книгах с плоским корешком его совсем не бывает.

Для формата печати круглый корешок и упомянутый корешковый фальц имеют то неприятное последствие, что первые и последние листы переплетенной книги не вполне открываются, так как некоторая полоска листа уходит на фальц. И не одно это: мы замечаем еще, что в начале книги, на обо-

ротной стороне листов, а в конце—на лицевой стороне печать стоит значительно ближе к корешковому марзану, чем на противоположных страницах, а на последних, в свою очередь, ближе, чем в середине книги. Таким образом видимая часть корешкового марзана постоянно меняется: сперва она становится все шире, потом опять уже. По той же причине книги на жесткой бумаге отличаются еще тем неудобством, что они не остаются лежать раскрытыми; в особенности первые и последние листы имеют очень неприятное свойство все время переворачиваться, как только отнимешь руку. Иная книга захлопывается перед носом читателя, если ее не придерживать обеими руками.

За последние годы опять чаще, чем прежде, начали появляться книги с совершенно плоским, перпендикулярным к крышке или только слегка закругленным корешком. Такой корешок переплетчики называют „английским“, но, надо думать, англичане и американцы переняли его, в свою очередь, с лучших старинных образцов. Слегка закругленный корешок не представляет собою ничего нового, ибо он встречается на большинстве книг, переплетенных ранее середины XVIII века. Если раскрыть один из этих старинных прочных переплетов, то даже самые первые листы остаются раскрытыми, и как на первых страницах, так и на протяжении всей книги белые поля вокруг печатных полос все время имеют одинаковую ширину. Это объясняется тем, что „фальц“ загнут в связках книги вокруг крышек едва заметно и не может отбрасывать назад листов раскрытой книги. В книгах с плоским корешком массив книги между крышками имеет вид параллелепипеда, „фальца“ совсем нет, а сшивающие нитки не утолщают ко-

решка, так как они, вследствие сильного прессования корешка, вдавлены в бумагу. Такую книгу можно свободно раскрыть на любой странице, но при этом корешок крышки кажется слишком широким, он тянет и проявляет стремление разрывать связки и таким образом отрывать крышки от самой книги. У сильно подержанных книг, счастливо избежавших этого отрыва, корешок с течением времени закругляется, но при этом он некрасиво вогнут внутрь книги, а обрез соответственно выпучен наружу. У многих так называемых картонных переплетов от долгого употребления корешок посередине надламывается вдоль и через некоторое время совсем разрывается.

Проволочная брошюровка сквозь корешок применяется только в дешевых брошюрах и журналах; при переплетании в твердые крышки проволока вынимается и заменяется нитками, прошиваемыми через сгиб. Проволочная брошюровка имеет то последствие, что уменьшает корешковый марзан на каждой странице более чем на один цигеро; о неудобстве для чтения мы уже не будем говорить. Если такие, сшитые проволокой, книги впоследствии переплетаются, то корешковый марзан опять освобождается во всю ширину, но на протяжении всей книги является обезображенным дырками от прежней проволоки, нередко со следами ржавчины.

* * *

Если мы, оставив переплетчика, вернемся в область печатника, который как раз собирается закрепить печатный формат первой формы нового произведения, то мы теперь уже не будем сомневаться

в том, что определение формата вовсе не является таким простым делом, как кажется, и нам нечего удивляться тому, что так редко попадаются книги, которые нас вполне удовлетворяют.

Для того, чтобы впоследствии в переплетенной книге полосы были расположены на странице именно так, как мы того хотим, нужно в первую голову принять во внимание обрезку и иметь ее в виду при составлении эскиза. Если мы хотим, чтобы книга была обрезана так, как мы высчитали, то мы должны сделать на этот счет строгие и определенные указания переплетчику, потому что он сам в этом отношении не имеет определенных норм. Обрежет ли он действительно книгу так, как ему указано,—все-таки зависит от счастливой случайности, если только не встать самому рядом с резальной машиной.

Далее нам необходимо подумать о характере переплета. Переплет с круглым корешком и брошюровка блоком требуют всегда более широкого корешкового марзана, чем „английский“, или плоский корешок. Слишком круглый корешок по рецепту: „Наиболее красиво закругление в форме полукруга“, как мы видели, неблагоприятно отражается на внутренней красоте книги, и поэтому всякий истинный любитель книги и все те вообще, от кого зависит внешний вид книги, должны бы бороться против него. Все размышления о наилучших соотношениях размеров боковых полей, всякое вымеривание и прикидывание становятся бесцельными, если найденные соотношения не будут выявлены в готовой книге, а при круглом корешке этого быть не может, потому что своенравный корешок по-разному показывает листы после фальца. Если книга сброшюрована сквозь корешок, то корешковый марзан приходится выбирать

более широкий, чем обыкновенно, и тогда может случиться, что он в переплетенной книге после второй обрезки будет слишком широк и даже шире бокового марзана.

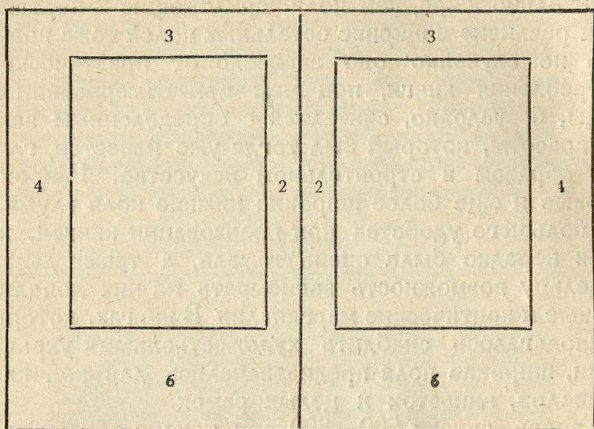
По вопросу о соотношении ширины полей, которое должен иметь в виду печатник, писано уже много, но сколько-нибудь ощутительных результатов эти благие писания до сих пор не имели. Только те мастера, которые с глубоким интересом относятся к удачному исполнению работы и каждую работу ведут по строго определенному плану, могут с большим или меньшим успехом разрешить вопрос о формате печати. Обыкновенно же в типографиях к этому вопросу относятся слишком поверхностно: во время печатания все время видят перед собою только отдельный лист, а не всю книгу. Печатнику, которому поручается установить формат книги, только изредка удастся видеть ее в готовом виде, так что он только в виде исключения имеет возможность проверить результат своей работы. Если же в самом начале, на первом листе, упустить случай сделать хорошую раскладку, то во время дальнейшей работы поправить уже ничего нельзя. И вот большая часть книг появляется в свет с неудачною раскладкой, так как лица, участвовавшие в создании их, вообще не имели понятия о том, насколько важное значение для красоты книги имеет формат печати.

* * *

Подобно тому, как архитектор начинает проект нового здания с того, что вычерчивает на застраиваемом участке земли тщательно продуманный план, так и книгописцы задолго до Гутенберга всегда начинали

значительно шире, чем поля, прилежащие к корешку. Но и различие в ширине остальных полей тоже возникало не случайно: оно зависело от практического употребления книги, при чем при отмеривании их писцы, безусловно, считались с определенным законом красоты, который был тогда уже известен, главным образом в строительном искусстве. Широкие боковые и еще более широкие нижние поля служили для большего удобства при пользовании книгой, которая нередко была очень тяжела, а также давали владельцу возможность записывать на них дополнительные и критические маргиналии. В книгах, которые предполагалось снабдить художественными украшениями, широкие поля предназначались для кончиков инициалов, виньеток и целых рамок.

Теперь, спустя 500—800 лет, трудно обнаружить, устанавливали ли книгописцы в старину формат своих книг по твердым формулам, или же они, как художники, работали по собственному усмотрению, повинаясь внутренней необходимости, так как большая часть их созданий, вследствие неоднократного переплетания и связанной с ним обрезки, совершенно утратили свой первоначальный формат. Старший библиотекарь проф. д-р Густав Мильхзак, обследовавший большое число рукописных книг в отношении их формата, писал по этому вопросу в „Archiv für Buchgewerbe“ 1901, тетради 8 и 10, и на основании полученных размеров сделал попытку вывести законы формата для печатников. Основной закон его гласит: „Головной марзан в $1\frac{1}{2}$ раза, боковой— в 2 раза и нижний— в 3 раза шире половины корешкового марзана“. Для того, чтобы предоставить типографу некоторую свободу действий, он дает два дополнительных закона, из коих первый расширяет



1. Основной закон Мильхзака.

размер бокового марзана, а второй суживает нижний марзан.

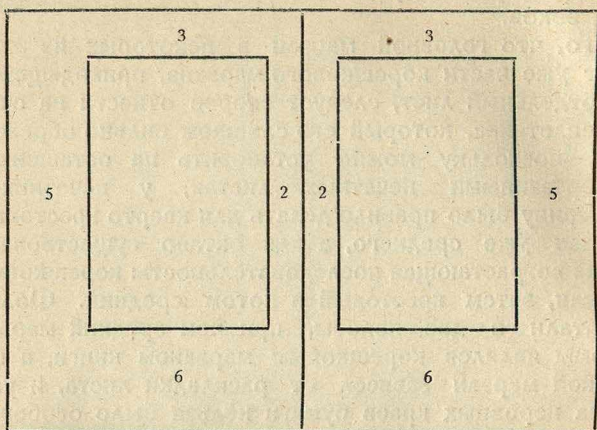
Эти три закона форматов мы представляем здесь в виде простых чертежей, из которых легко усмотреть, что рекомендуемые соотношения на самом деле дают идеальный формат, при чем, однако, следует иметь в виду, что к корешковому марзану в печатной форме необходимо прибавить столько запаса, сколько уходит в корешок на выгиб листов при фальцовке.

Первопечатники и при определении формата, безусловно, брали себе за образец книги рукописные, при чем для обыкновенных больших форматов они обращались с бумагой расточительно, как видно по их квартантам и фолиантам, которые всегда имеют широкие поля. В особенности широкий боковой и

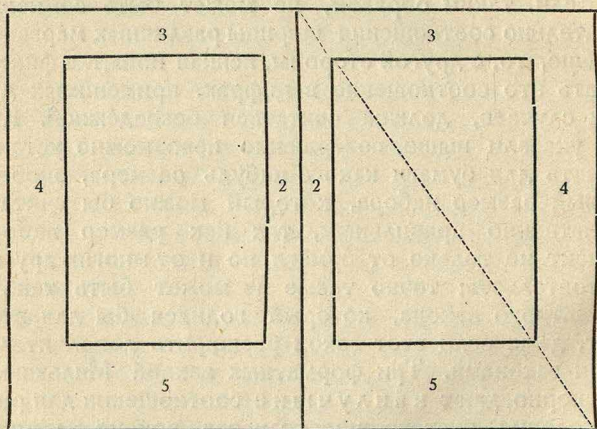
нижний марзан встречаются в большинстве книг первых веков.

То, что головной марзан в некоторых из этих книг уже части корешкового марзана, приходящейся на отдельный лист, следует скорее отнести на счет переплетчика, который его слишком сильно обрезал, ибо, поскольку можно установить на оставшихся необрезанными печатных листах, у печатников в старину было правило делать для кварто крестовый марзан уже среднего, а для октаво существовала такая возрастающая последовательность: корешковый марзан, затем крестовый и потом средний. Фолио печатали в две полосы, при чем средний марзан формы являлся корешковым марзаном книги, а головной марзан зависел от раскладки листа, и уже из-за неровных краев бумаги нельзя было особенно скрутиться при отмеривании его.

Если, таким образом, не может быть сомнения касательно соотношения ширины различных марзанов вообще, то, с другой стороны, всякая попытка фиксировать это соотношение в цифрах, применимых для всех случаев, должна считаться безнадежной. Как мы указали выше, совершенно невозможно устанавливать для бумаги какого-нибудь размера, определенный размер набора, который можно бы считать единственно правильным, так как размер набора зависит не только от бумаги, но и от многих других обстоятельств; точно также не может быть такого форматного закона, который годился бы для всех книг, даже если этот закон расширить дополнительными законами. Три форматных закона Мильхзака, бесспорно, дают наилучшие соотношения для распределения пустого пространства вокруг площади набора в нормальной книге, т.-е. в такой, в



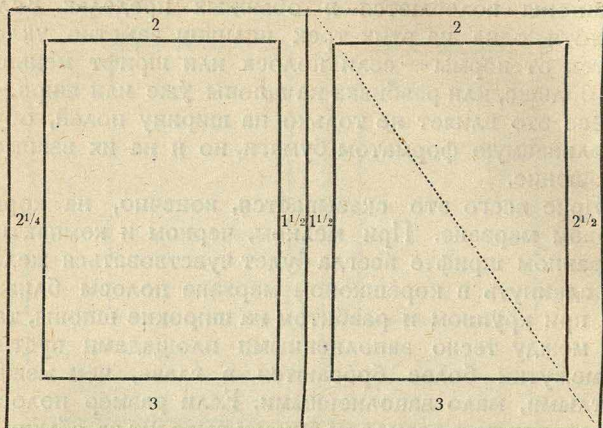
2. Первый дополнительный закон Мильхзака.



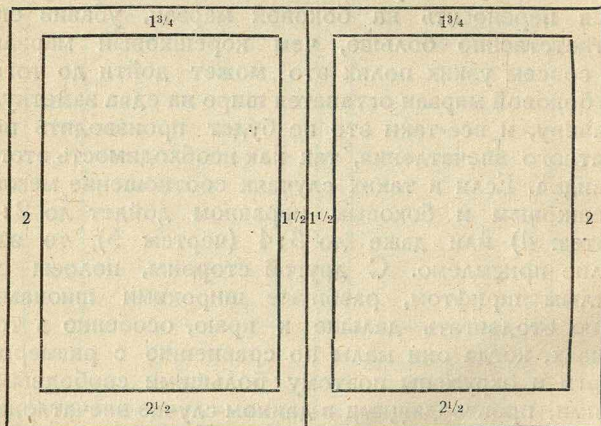
3. Второй дополнительный закон Мильхзака.

которой размер полосы, характер шрифта и разбивка на шпоны колеблются в обычных пределах. Если же хотя одна из этих трех величин заметно уклоняется от нормы — если полоса или шрифт меньше или больше, или разбивка на шпоны уже или шире, — то все это влияет не только на ширину полей, обусловливаемую форматом бумаги, но и на их взаимоотношение.

Ярче всего это сказывается, конечно, на корешковом марзане. При мелком, черном и компактно набранном шрифте всегда будет чувствоваться желание сдвинуть в корешковом марзане полосы ближе, чем при крупном и разбитом на широкие шпоны, так как между тесно заполненными площадями пустые промежутки более бросаются в глаза, чем между светлыми, мало заполненными. Если размер полосы по сравнению с размером бумаги выходит за обычные пределы, то большую часть этого излишка придется переносить на боковой марзан, убавив его соответственно больше, чем корешковый марзан; при совсем узких полях это может дойти до того, что боковой марзан останется шире на едва заметную величину, и все-таки это не будет производить неприятного впечатления, так как необходимость этого очевидна. Если в таких случаях соотношение между корешковым и боковым марзаном дойдет до 2:3 (чертеж 4) или даже до 3:4 (чертеж 5), то это вполне приемлемо. С другой стороны, полосы со светлым шрифтом, разбитые широкими шпонами, нужно отодвигать дальше к краю, особенно в тех случаях, когда они малы по сравнению с размером бумаги и окружены поэтому большими свободными полями, производящими в данном случае впечатление рамки вокруг каждой страницы. То же приходится



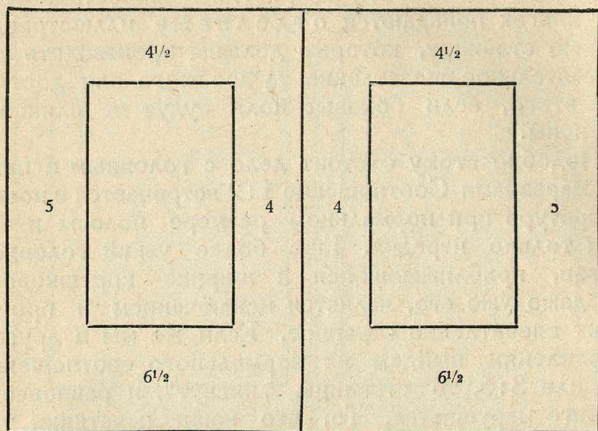
4. Отношение корешкового марзана к боковому 2:3.



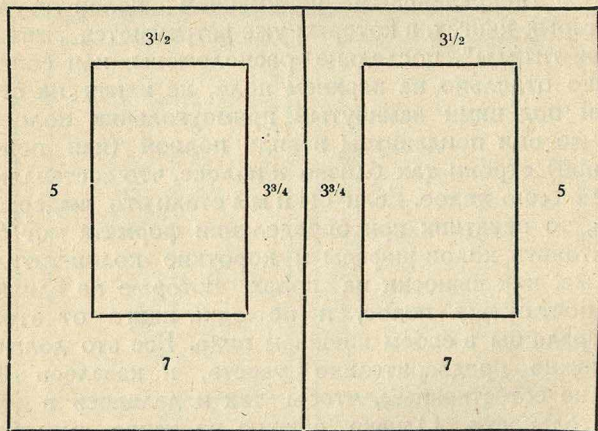
5. Отношение корешкового марзана к боковому 3:4.

соблюдать и в тех случаях, когда в иллюстрированных книгах попадают отдельные иллюстрации во всю страницу, которые должны производить самостоятельное впечатление; лучше всего они достигнут этого, если боковые поля будут не слишком различны.

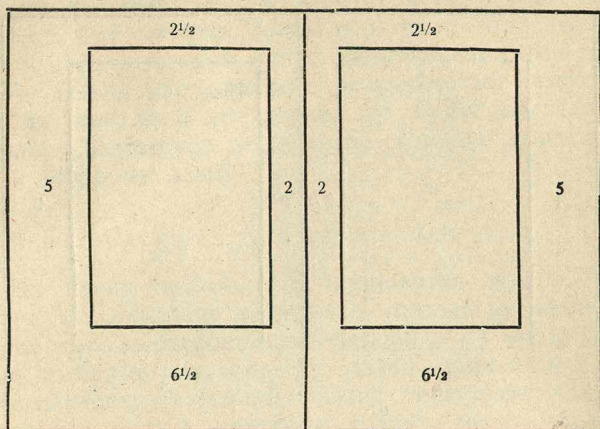
Подобно этому обстоит дело с головным и нижним марзанами. Соотношение 1:2 встречается в новой литературе при нормальном размере полосы и бумаги только изредка. Еще более узкий головной марзан, приближающийся к ширине корешкового или даже уже его, является исключением и производит впечатление странное. Если же мы в другом направлении выйдем из нормального соотношения 2:3 или 3:5, то страницы „виснут“, и равновесие в книге нарушается. То, что наши печатники так часто впадают в эту ошибку, объясняется большею частью неправильным пониманием колон-титула. В старых книгах, в которых уже встречаются „живые колон-титулы“, последние расположены или совершенно отдельно на верхнем поле, не влияя на стоящий под ними замкнутый прямоугольник полосы, или же они придвинуты в виде полной (или почти полной) строки так близко к полосе, что составляют с ней одно целое. Если бы и мы стали это выдерживать, то печатник при определении формата мог бы трактовать колон-цифры и короткие колон-титулы так же, как выноски на полях, которые не влияют на постановку полос, и не одна книга от этого выиграла бы в своем внешнем виде. Все это должно и можно предварительно учесть, и казалось бы вполне естественным, чтобы так и делалось в действительности. Однако обычно на такие „мелочи“ обращают слишком мало внимания. Зачастую при



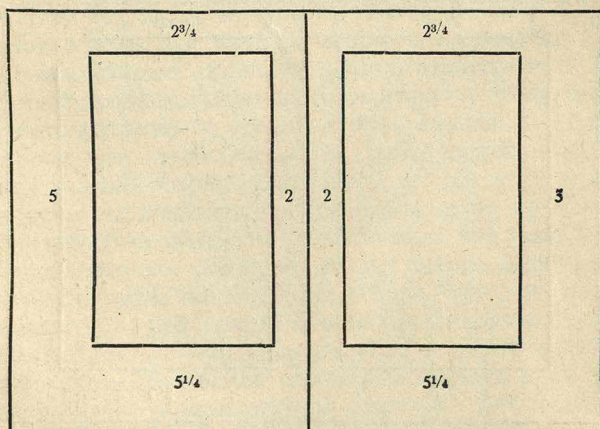
6. Кобергер: Гонорий 1472.



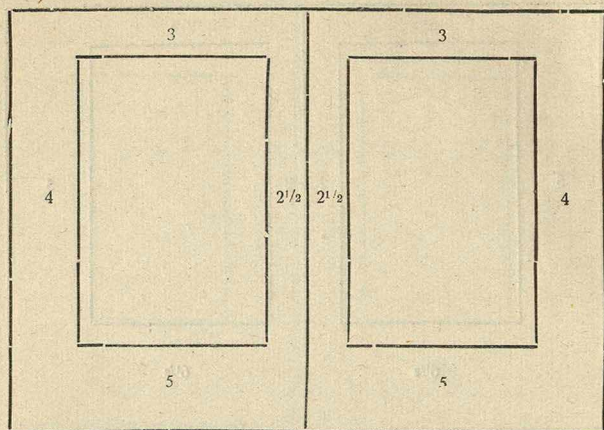
7. Кобергер: Алкиной 1472.



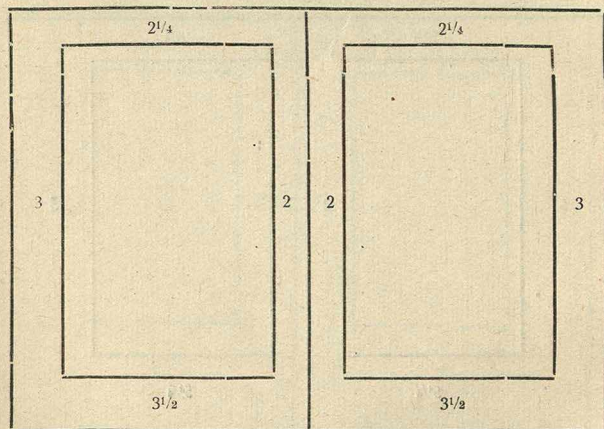
8. Моррис: Золотая легенда.



9. Библия „Doves Press“.



10. Де-Винне: Октаво и дуодец.



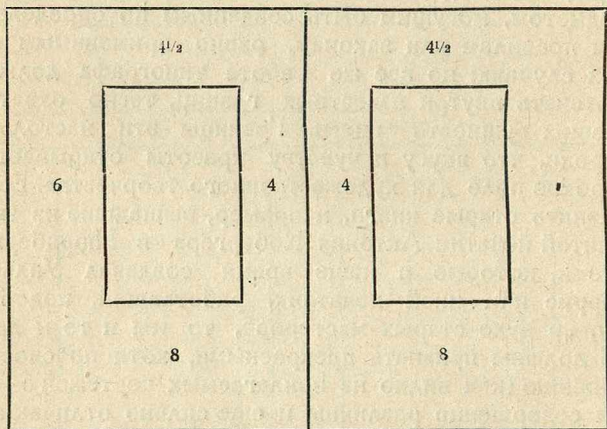
11. Де-Винне: Большие полосы с узкими полями.

определении формата головной или корешковый марзан из одной небрежности берется больше или меньше, чем следует. Таким образом на протяжении одной работы не раз могут отразиться на той или иной детали вредоносные случайности, которые портят дело, если вся работа не будет последовательно и неуклонно вестись по хорошо продуманному твердому плану.

* * *

Из наших наблюдений становится ясным, что книга, как создание печатника, отнюдь не является предметом, могущим быть созданным по определенным правилам или законам, равно применимым во всех случаях; но все же работа типографа должна протекать внутри известных границ, тесно охватывающих сущность книги. Границы эти настолько широки, что вкусу и чувству красоты открывается широкое поле для художественного творчества. Если сравнить старые книги, например, вышедшие из знаменитой печатни Антония Кобергера в Нюрнберге, с теми, которые в наше время создавал Уильям Моррис или иной печатник, работавший, подобно ему, „в духе старых мастеров“, то мы и те и другие должны признать прекрасными, хотя по своему строению (как видно из прилагаемых чертежей 6—9) они совершенно различны и еще сильно отличаются от того рода, который мы сейчас считаем воплощением хорошей книги. В обоих этих случаях трудились подлинны мастера, умевшие вложить в работу нечто свое. Последнее мы можем сказать и об упомянутом уже американском мастере Де-Винне, который лет пятнадцать тому назад писал в журнале

„The Printing Art“ по вопросу о „Pages and Margins“, причем пришел к выводам, которые мы иллюстрируем чертежами 10—12. Эти форматы по ширине своих корешковых марзанов соответствуют тому виду книги, в котором преобладают светлые пространства, каковой способ издавна применяется в странах английского языка и столетие тому назад начал практиковаться также немецкими печатниками. Так как наши новые книжные шрифты своими нежными и открытыми очертаниями за последние годы все более приближают нас к этому стилю, то предложения Де-Винне достойны нашего внимания. По



12. Де-Винне: Роскошные издания.

поводу очень торжественного формата для роскошных изданий сам Де-Винне, как старый практик, не мог впрочем, удержаться от шутки: „Подобно ручейку по лугу извивается здесь текст между широкими

полосами белой бумаги на протяжении всей книги. Издавать книгу в таком виде — значит явно покушаться продавать чистую печатную бумагу“.

Для того, чтобы сделать книгу художественным произведением, нет надобности расточать лишнюю бумагу. Тут дело не в количестве затрачиваемой бумаги, а в том, чтобы выбранная бумага по качеству и размеру соответствовала заданию. При этом характер поверхности бумаги играет в общем впечатлении далеко не второстепенную роль. Печатать чистый текст (без клише) на гладкой или глянцеви-той бумаге не только безвкусно, но и понижает удобочитаемость книги, ибо нет сомнения, что всякий шрифт легче всего читается на матовой поверхности. Если иллюстрации требуют гладкой бумаги, то вовсе нет надобности сразу брать высоко сатинированную бумагу для художественной печати. Рисунки штрихом при надлежащей приправке хорошо выходят на матово-сатинированной или даже на обыкновенной печатной бумаге машинной гладкости; точно так же весьма подходящим материалом для этой цели является эстампная бумага, прежде имевшая широкое применение для иллюстрированных изданий, безукоризненно передающая даже светлые и богатые контрастами автотипии. Удачное исполнение, впрочем, в сильной степени зависит от старания печатника. Типограф, который печатает теперь только сухим способом, естественно, предпочитает брать для иллюстраций самую гладкую бумагу, так как на ней иллюстрации без особых усилий с его стороны выходят „бриллиантными“.

Матовая бумага для художественного печатания, на-ряду со своими хорошими качествами, благоприятными для хорошего исполнения иллюстраций, имеет

и недостатки, которые не дают ей получить распространение в качестве книжной бумаги. Она необыкновенно нежна, требует очень сильного нажима и более всякой другой бумаги изнашивает шрифт и клише.

Если по неизбежным причинам книга должна быть отпечатана на сатинированной художественной бумаге, то легко отказаться от зеркального блеска; сильно-глянцевитую бумагу следует оставить для рекламных целей, когда требуется произвести моментальное впечатление.

Хороший выход, применяемый некоторыми издателями, обладающими художественным вкусом, состоит в том, чтобы помещать необходимые автотипии не в тексте книги, а отпечатать их на художественной бумаге в виде отдельных листов и поместить их или среди текста или, еще лучше, в конце книги. Самый текст в таких случаях печатается на хорошей обыкновенной печатной бумаге, при чем следует обратить внимание, чтобы бумага для иллюстраций и бумага для текста подходили друг к другу по крайней мере по оттенку. Таким образом и печать и иллюстрации выявляются в полной мере, и вся книга производит безукоризненное впечатление.

В заключение нужно установить еще некоторые взаимоотношения между шрифтом, печатью и бумагой, которые могут иметь значение для готовой книги. Мы считаем особым достоинством старых книг жирный, но, тем не менее, резкий и четкий и чистый отпечаток шрифта, по сравнению с которым форма шрифта отступает на задний план. Мягкая, но жирная печать, которой предшествовало смачивание бумаги и за которой следовало разглаживание отпечатанных листов, в современной печатной технике уже не практикуется. Суррогатом его

сделались жирные шрифты. Тем не менее, во многих книгах шрифт бледен и невыразителен. Это зависит не от шрифта, а от жесткого печатания и от стремления типографа печатать на сухой бумаге „без оттенков“. Шрифт на бумаге выходит заостренный и слабый, и это тем в большей степени, чем бумага плотнее и глянцеветее. Старые шрифты, как напр., старый швабахский и старая фрактура, выходят особенно неудачно при таком способе. Иногда типограф, чтобы исправить дело, накатывает больше краски, но от этого получается только жирный, нечистый оттиск, который при переворачивании размазывается, что еще гораздо хуже.

Если мы хотим, чтобы книги у нас имели опять хороший внешний вид, то мы должны улучшить и самое печатание. Сильный, тщательно выравненный приправкой оттиск, с умеренным количеством краски на матовой бумаге, выявит достоинства любого хорошего шрифта и будет содействовать тому, что внутренность книг будет опять производить то уютное впечатление, располагающее к чтению, которое высоко поднимает книгу над спешно изготовляемой газетой и делает ее сокровищем дома.

Если мы хотим привести к новому расцвету искусство книжной внешности, то мы не имеем права ограничиваться тем, чтобы, отдавая предпочтение отдельным книгам, искусственно или художественно прихорашивать их, превращая их в лакомство для богатых любителей. Как в старое время, мы должны проникнуться убеждением, что все, достойное размножения при помощи искусства Гутенберга, должно появиться в свет в таком виде, который достоин искусства Гутенберга.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

	стр.
Предисловие к русскому переводу	5
Введение	7
Глава I. Сорта и формат бумаги	14
Глава II. Формат бумаги и формат набора . . .	34
Глава III. Шрифт и набор и их отношение к формату набора	52
Глава IV. Формат оттиска и готовые книги . . .	66

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО РСФСР

Москва

Ленинград

КРЕСТЬЯНСКАЯ СЕЛ. - ХОЗЯЙСТВЕННАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ в 7 томах.

Издавая Крестьянскую Сельско - Хозяйственную Энциклопедию, Государственное Издательство заполняет существенный пробел в литературе. Крестьянская Сельско - Хозяйственная Энциклопедия в общедоступной форме излагает научно обработанный материал, касающийся теории и практики сельского хозяйства применительно к условиям и возможностям крестьянского хозяйства.

МАЛАЯ СОВЕТСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ.

При строгой научности изложения Энциклопедия рассчитана на самые широкие круги читателей, причем популярность изложения не идет в ущерб краткости, сжатости и точности. Редакторами и авторами ответственных отделов, статей и заметок являются авторитетные коммунисты и советские работники.

Энциклопедия с иллюстрациями будет издана в 4 томах до 300 листов; в ней будет помещено 40.000 терминов и понятий.

Первый том печатается.

КАЛЕНДАРИ на 1926 год:

Всеобщий отрывной календарь (иллюстрированный). Содержание календаря видоизменено в сторону приспособления для широких кругов читателей города и деревни.

Крестьянский отрывной календарь (иллюстриров.). Предназначается по содержанию для широких крестьянских масс; главное место в календаре отводится заметкам по сельскому хозяйству, с практическим и техническим уклоном по крестьянской жизни и быту деревни.

Календарь „ИЛЬИЧ“—для массовика-рабочего и передового крестьянина. Содержание календаря: материалы по истории РКП; выдержки из сочинений В. И. Ленина, с рисунками из жизни и деятельности В. И. Ленина; портреты вождей революции.

Всеобщий настольный календарь с необходимыми в повседневном быту справочными и календарными сведениями.

Малый карманный календарь.

Справочник „ВСЬ МИР“—1158 стр., с 2 картами. В справочнике даны в краткой и сжатой форме основные сведения по общественно - политическому устройству, хозяйственной организации и развитию производственных сил всех стран мира. В составлении справочника приняли участие выдающиеся специалисты Москвы и Ленинграда. По своему содержанию справочник является необходимой настольной книгой для всех политических и общественных работников, журналистов, статистиков и экономистов.

Книга в России, т. II. Содержанием второго тома является история русской книги и русского книгопечатания в XIX веке.

ЩЕЛКУНОВ, М. И. — История, техника, искусство книгопечатания. Книга снабжена рисунками и приложениями-иллюстрациями отдельных видов типографских работ.

Адресная справочная книга издательских и книготорговых предприятий, II издание.

М. МУРАТОВ и Н. НАКОРЯКОВ. — Книжная торговля в России, 480 стр. Это издание представляет собой первый опыт широкого рассмотрения вопросов книжной торговли с исторической, теоретической и практической точек зрения, с учетом опыта и данных как русской, так и иностранной книготорговли.

Вся Москва в кармане. Карманная справочная книга - путеводитель по административной, промышленной, торговой, художественной Москве с кратким изложением ее истории и описанием современного состояния.

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО РСФСР

Москва

Ленинград

ГРАФИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА:

Вып. I. **Пауль Реннер.** Книгопечатание как искусство. 1925. Ц. 1 р. 50 к.

Вып. II. **В. Фалилеев.** Офорт и гравюры резцом. 1925. Ц. 1 р. 50 к.

Вып. III. **Фридрих Бауэр.** Книга как создание печатника. 1926. Ц. 60 к.

Цена 60 коп.

ТАБЛИЦА I

Нормальные форматы бумаги

немецких бумажных фабрик,

установленные 13 июня 1883

Нормальный формат I. Лист: 33×42 см. Восьмушка $10,5 \times 16,5$ см.Нормальный формат II. Лист: 34×43 см. Восьмушка: $10,75 \times 17$ см.Нормальный формат III. Лист: 36×45 см. Восьмушка: $11,25 \times 18$ см.Нормальный формат IV. Лист: 38×48 см. Восьмушка: 12×19 см.Нормальный формат V. Лист: 40×50 см. Восьмушка: $12,5 \times 20$ см.Нормальный формат VI. Лист: 42×53 см. Восьмушка: $13,25 \times 21$ см.Нормальный формат VII. Лист: 44×56 см. Восьмушка: 14×22 см.Нормальный формат VIII. Лист: 46×59 см. Восьмушка: $14,75 \times 23$ см.Нормальный формат IX. Лист: 48×64 см. Восьмушка: 16×24 см.Нормальный формат X. Лист: 50×65 см. Восьмушка: $16,25 \times 25$ см.Нормальный формат XI. Лист: 54×68 см. Восьмушка: 17×27 см.Нормальный формат XII. Лист: 57×78 см. Восьмушка: $19,5 \times 28,5$ см.

ТАБЛИЦА II

Новые нормальные форматы,

предложенные Вернером

в 1911 и 1917

Пунктир показывает мировые форматы 7, 8 и 9 по Оствальду и промежуточные форматы $7\frac{1}{2}$, $8\frac{1}{2}$ и $9\frac{1}{2}$ по Вернеру, представляющие собою обрезанные размеры следующих за ними по величине форматов, обозначенных полужирной линией. Форматы, обведенные тонкой линией, согласно второго предложения Вернера, упраздняются.

Норм. формат II. Лист: 48×68 см. 32-я доля: $8,5 \times 12$ см. 7Нормальный формат III. Лист: 52×74 см. 32-я доля: $9,25 \times 13$ см.Нормальн. формат IV. Лист: 57×81 см. 32-я доля: $10,13 \times 14,25$ см. $7\frac{1}{2}$ Нормальный формат I. Лист: 44×62 см. 16-я доля: $11 \times 15,5$ см.Нормальный формат II. Лист: 48×68 см. 16-я доля: 12×17 см. 8Нормальный формат III. Лист: 52×74 см. 16-я доля: $13 \times 18,5$ см.Нормальный формат IV. Лист: 57×81 см. 16-я доля: $14,25 \times 20,25$ см. $8\frac{1}{2}$ Нормальный формат I. Лист: 44×62 см. Восьмушка: $15,5 \times 22$ см.Нормальный формат II. Лист: 48×68 см. Восьмушка: 17×24 см. 9Нормальный формат III. Лист: 52×74 см. Восьмушка: $18,5 \times 26$ см.Нормальный формат IV. Лист: 57×81 см. Восьмушка: $20,25 \times 28,5$ см. $9\frac{1}{2}$



2015148290